Grigore Ţugui

Interpretarea textului poetic

Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

Câteva precizări 7

I. CONCEPTE FUNDAMENTALE

1. Fond / formă 9
2. Compoziție / structură 15
3. Limbajul poetic 22
4. Sensul poetic 42
5. Universul poetic 50
6. Literaritate / poeticitate 60

Note 71

II. PERSPECTIVE ALE INTERPRETĂRII

Receptare fragmentară și viziune integratoare 77

1. Interpretarea sociologică 86
2. Interpretarea tematică 92
3. Interpretarea psihologică și psihanalitică 96
4. Interpretarea mitologic - arhetipală 105
5. Interpretarea stilistică 112
6. De la structuralism la semiotică 124

Note 131

III. ANALIZĂ ȘI INTERPRETARE

1. Delimitări, obiective, exigențe 136
2. Operațiuni preliminare 144
3. Textul ca formă de comunicare 149
4. Expresivitate poetică și sens poetic. (Repere ale analizei și interpretării textului) 155

4.0. De la analiza straturilor limbajului la sens și semnificație 155
4.1. Expresivitate fonetică 159
4.2. Expresivitate morfo-sintactică 177
4.3. Expresivitate lexicală 189
4.4. Expresivitatea figurilor și imaginilor 196

Note 218

Scanned with OKEN Scanner

CÂTEVA PRECIZĂRI

Cercetarea literară este un demers extrem de laborios și complex. Finalizarea ei se realizează pe parcursul câtorva etape: analiza detaliată a operei, interpretarea și, în cele din urmă, evaluarea ei. Acestea nu pot fi concepute decât pe temeiul unei informații complete cuprinzând toate domeniile științei literaturii și al însușirii metodologiei cercetării.

În marile culturi, interesul pentru formarea cercetătorilor este concretizat în cărți care, după lămurirea chestiunilor de principiu, nu ezită să se transforme în îndreptare practice. Mai ales sub acest din urmă aspect, la noi mai sunt multe de făcut. Dificultățile obiective ale elaborării unei asemenea lucrări constituie o cauză, poate cea mai importantă. I se adaugă, probabil, reticența față de caracterul inevitabil povățuitor al unui asemenea demers. Supunerea la norme este, mai devreme sau mai târziu, resimțită de unii ca o servitute de care vor să se debaraseze cât mai repede cu putință. Cine ar putea nega, în principiu, îndreptățirea unei asemenea "emancipări"? În cercetarea literară, intuiția are un rol primordial și opoziția față de ceea ce-i încorsetează manifestările are temeiuri puternice. Dar intuiția, când există cu adevărat, trebuie ajutată să se dezvolte.

Pot face acest lucru recomandările cu caracter normativ? Neîndoielnic, dacă ele nu devin rigide, iar cel care le formulează nu le consideră drept singurele posibile, infailibile. Mai ales când e vorba de interpretarea literaturii, îndrumarea nu poate fi decât orientativă, ajutătoare, necesară îndeosebi în faza în care se acumulează informația și se formează abilitățile.

Pe cititorul lucrării de față îl avertizăm că ea se pretinde mai puțin un îndrumar și că nu îndeplinește cerințele unui ghid atotcuprinzător. Dorința noastră este de a sugera câteva trasee și modalități practice ale analizei și interpretării operei literare. Desigur, "beneficiarul" pe care-l avem în vedere este cel aflat în faza de început a aprofundării studiului literaturii. Într-o asemenea etapă secvențele lucrării noastre pot facilita găsirea unor răspunsuri ori identificarea unor abordări adecvate ale operei supuse interpretării. Însumând o parte din ceea ce s-a acumulat până acum, ele pot

Scanned with OKEN Scanner

constitui puncte de plecare pentru edificarea unui sistem propriu de interpretare. Necesare în mod deosebit ne apar completarea, îmbogățirea și nuanțarea lor.

Primele două părți au un caracter mai pronunțat teoretic și, pe alocuri, metodologic. Dintre conceptele fundamentale au fost prezentate acelea cu care analiza și interpretarea se confruntă mai des; problematica lor constituie fie fundaluri ce trebuie mereu avute în vedere (fond/formă, compoziție/structură, univers poetic, literaritate/poeticitate), fie obiective de atins (identificarea sensului poetic, conturarea universului poetic). Cât privește perspectivele interpretării, ne-am oprit la cele care, considerăm, trimit la componentele esențiale ale universului operei literare și la modalitățile prin care acesta se conturează.

În sfârșit, cea de a treia parte are în mai mare măsură aspectul unui îndrumar practic al analizei și interpretării; ea conține referiri la operă ca text, la textul poetic îndeosebi, la componentele expresiei literare văzute ca suport expresiv al sensului. Pentru că nimeni nu se poate referi la mai multe lucruri deodată, am recurs la unele compartimentări. Dar am insistat, nu știm cât de eficace, asupra necesității ca interpretarea să fie un rezultat al sintetizării informațiilor și sugestiilor furnizate de analizele parțiale. În acest sens, n-am ezitat să repetăm îndemnul de a privi semnificația drept un corolar al unor interdependențe care fac din opera literară o structură artistică unică și unitară și de a o defini prin sintetizarea rezultatelor analizei părților componente. Oricât de subînțeles ar părea, un asemenea procedeu trebuie să rămână un factor conștientizat, ca o lumină pururi de veghe.

Scanned with OKEN Scanner

I. CONCEPTE FUNDAMENTALE

1. Fond / formă

Reprezentarea operei literare ca fond (conținut) și formă (expresie) are, în grade diferite, un caracter dihotomic: mai pronunțat cînd tendința de a le separa prevalează asupra interdependenței lor și mai atenuat, mergând până la eliminare, când analiza și interpretarea le evidențiază simultaneitatea, considerându-le ca fațete indivizibile. Aspirația de a le contopi într-un singur concept, sintetic, este vizibilă de mai multă vreme, fără a se fi ajuns la o formulă larg acceptată. Oricum, discuția asupra modalității de a le avea în vedere este nu numai foarte veche, ci și generatoare de dispute. Nici un comentator cât de cât avizat al literaturii nu neagă condiționarea reciprocă, organică a conținutului și formei. Ceea ce s-a produs însă la unii autori și în diferite epoci a fost accentuarea mai apăsată a uneia sau alteia dintre componente: a conținutului când tendințele pozitiviste au prevalat, a formei când autonomia estetică a operei literare a fost considerată obiectiv prioritar al demonstrației ori un postulat. Conținutismul și formalismul sunt viziuni extreme; când se manifestă intolerant, se ajunge la exagerări inadmisibile, urmate, în mod obișnuit, de contestări vehemente.

Pledoaria, reluată ciclic, în favoarea considerării fondului și formei drept componente inseparabile apare necesară poate și pentru că orice studiu asupra operei este silit să se refere succesiv, într-o ordine sau alta, la un *ce* și la un *cum*. În practică, analiza și interpretarea lor absolut concomitentă este imposibil de realizat. Însă de la o asemenea necesitate pragmatică până la dihotomia explicită este un pas decisiv care, dacă este făcut, deformează însăși natura literaturii ca artă.

Scanned with OKEN Scanner

Conținutul se constituie din substanța obiectuală și ideatică a operei literare. În sfera lui intră temele și motivele, personajele cu trăsăturile lor psihice, morale, ideologice și sociale, lumea ființelor și obiectelor, evenimentele în care sunt implicate, ideile, stările sufletesti. Faptul că aceste elemente aparțin realității, în sensul că alcătuiesc o lume analoagă celei reale, ori sferei supranaturalului determină particularitățile fiecărei opere, individualizează universul artistic al scriitorului. Pe lângă formele de prezentare, ponderea elementelor "obiective" sau subiective este, în principiu, un criteriu de diferențiere a genurilor literare. Epicul și dramaticul sunt genuri "obiective", în timp ce liricul este domeniul stărilor afective, subiective. În oricare dintre ipostaze, ceea ce nu trebuie niciodată ignorat, nici măcar trecut în plan secundar este caracterul ficțional al acestui univers problematic, obiectual și ideatic, precum și faptul că el dobîndește, în operă, un statut autonom: este un univers pe deplin articulat, o lume suficientă siesi, un cosmos reglat de legi și determinări proprii, alcătuind o structură unitară și coerentă.

Analiza conținutului nu are ca obiectiv doar identificarea și descrierea componentelor lui; odată efectuate, acestor operațiuni trebuie să le urmeze interpretarea prin care se pun în evidență sensurile și semnificațiile dobândite în operă de ființe, obiecte, evenimente. Pentru a ajunge la aceste sensuri și semnificații în integralitatea lor, interpretarea trebuie efectuată din unghiuri multiple și după metode variate, adecvate conținutului, rezultatele parțiale raportate unele la altele și mereu la operă ca întreg. Un exemplu în acest sens ni-l oferă W. Kayser care, analizînd o poezie a lui Hölderlin, mai întîi din punct de vedere "istorico-ideologic", prin care îi pune în evidență ideile, strâns corelate cu problematica epocii, abordează apoi textul din perspectivă stilistică. Ca urmare, semnificațiile se lărgesc și în același timp se clarifică, inclusiv prin luarea în considerare a altor poeme ale autorului, din aceeași sferă tematică și apropiate ca formulă expresivă, ori a unor mărturisiri autobiografice. După un asemenea studiu complex, poezia îi apare "incomparabil mai gravă decât la prima

Scanned with OKEN Scanner

lectură"[1]. Analiza savantului german este convingătoare cel puțin în două privințe: la interpretarea integrală a unei opere nu se poate ajunge prin aplicarea unei singure metode și, în al doilea rând, semnificația elementelor de conținut nu poate fi pusă în lumină fără a privi textul din unghiul alcătuirii lui verbale, deci din perspectiva limbajului său particular.

Formula frecvent utilizată după care forma este veșmântul conținutului conține, luată ca atare, un adevăr valabil în esența lui. Ea rămâne, însă, cel puțin ambiguă, în primul rând pentru că percepe conținutul ca pe un "corp" aprioric ce nu așteaptă, ca să "iasă în lume", decât o haină pe măsură. În realitate, conținutul nu există în faza pre-artistică decât ca material brut, alcătuit din lucruri, evenimente, stări sufletești și idei mai mult sau mai puțin informe. Toate acestea devin conținut *artistic* după ce au fost modelate prin formă, ceea ce înseamnă că acest conținut se constituie ca atare pe măsura modelării și devine fond *al operei*, autonom și original, din momentul în care forma a fost definitiv elaborată, desăvârșită. În procesul de constituire a formei, interdependența conținut - expresie se concretizează într-o acțiune de determinare reciprocă: fondul, mai exact semnificația pe care artistul vrea sau dorește s-o imprime conținutului, "cere" o anumită expresie; la rândul ei, expresia modelează conținutul în funcție de capacitatea artistului de a selecta sau elabora elementele formale care să conducă spre sensuri mai mult sau mai puțin originale și profunde; mai mult când talentul e redutabil, mai puțin când e fragil, sau deloc atunci când lipsește.

Dificultățile definirii noțiunii de *formă* vin din sfera extrem de largă pe care se străduiește s-o cuprindă, din diversitatea elementelor ce o alcătuiesc și din neputința de a-i stabili punctele de început și sfârșit. Sub acest din urmă aspect, concepte precum subiectul sau personajul, ca să ne limităm numai la ele, implică atât de inseparabil fondul și forma, încât celui care, dintr-o anumită pricină, ar voi să le distingă îi este foarte greu s-o facă. În sens artistic, subiectul se constituie din totalitatea faptelor ce se petrec într-o operă, în succesiunea concretă din acea operă. Dar această succesiune înseamnă organizare, distribuire în timp și spațiu, deci, în înțeles larg, formă.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o definiție extrem de largă și, din această cauză, ambiguă, forma este acea componentă a operei care poate fi percepută prin simțuri. Într-un poem, elementele imediat perceptibile sunt versurile, strofele, părțile mai ample ale textului; într-un roman - volumele, capitolele; într-o dramă - actele, scenele. Dar dincolo de aceste forme vizibile la o privire pe deasupra a textului, simțul comun nu mai este suficient pentru "a vedea"; este nevoie de studiu, de competență, de interesul, diferit motivat, de a sesiza țesătura intimă a operei. Chiar identificarea formelor poetice fixe (sonet, rondel) presupune inițiere, iar pentru analiza structurii prozodice a unui poem gradul de competență trebuie să fie sensibil mai ridicat.

Componenta fundamentală a formei unei opere literare este expresia verbală, limbajul ei. Mai ales sub acest aspect, afirmația lui Goethe se vădește adevărată: "Subiectul îl vede oricine [...], conținutul îl găsește doar cel care are el însuși ceva de adăugat, iar forma rămâne pentru cei mai mulți o taină[2].

"Forma de exprimare" constituie criteriul fundamental de diferențiere a genurilor literare. Esențial, liricul "se înfățișează ca exprimare monologată a unui eu"[3]. Raporturile dintre eu și lume, caracterul mai pronunțat subiectiv (în lirismul de tip confesiv) ori "obiectiv" (în baladă ș.a.) se diferențiază în funcție de structura poetică elaborată de autor. Opera epică este, preponderent, narațiune; tehnicile narative sunt cele pentru care optează scriitorii, ele trebuind să fie puse în evidență prin analiză. La fel stau lucrurile și în cazul operelor dramatice, în care, evident, este vorba de forme ale limbajului colocvial. Alternarea mai multor "forme de exprimare" (confesiune, narațiune, descriere, dialog) în aceeași structură literară (poem, roman etc.) se cere, de asemenea, analizată și interpretată din perspectiva ponderii și mai ales a funcțiilor acestora.

Asupra rolului determinant al limbajului în constituirea literarității, ca și în realizarea sensului poetic vom reveni în capitolele următoare. Ceea ce ne interesează aici este accentul prioritar, uneori exclusiv, pe care poetica modernă îl pune pe limbaj, pe expresie ca element al

Scanned with OKEN Scanner

formei. Accentul ca atare este justificat în virtutea unui adevăr incontestabil pe care, la noi, îl enunța cu claritate Maiorescu în 1867: originalitatea unei opere este asigurată în măsură hotărâtoare de forma ei, de "materia sensibilă" prin care poetul exprimă "condițiunea ideală" a poeziei: fondul ei de sentimente și pasiuni, "aceleași de când lumea". Reacții de respingere au provocat și provoacă exclusivitatea preocupării, accentul pus deliberat doar pe "formă", neglijarea explicită sau implicită a fondului; altfel spus, formalismul.

Inițiată manifest de către formaliștii ruși, maniera formalistă de interpretare a literaturii a luat amploare între cele două războaie mondiale, accentuându-se la structuraliști. Analizând spectrul complex al ideilor literare din secolul XX, Adrian Marino constată că definirea literaturii, a poeziei îndeosebi, ca "limbaj pur", "expresivitate pură" a fost determinată de necesitatea conturării mai precise și mai adecvate a specificului literar, a poeticității. În același timp, criticul pune în evidență faptul că o atare considerare a literaturii "prin definiție formală" devine, acum, "articol de dogmă și un adevărat slogan publicistic al teoriei literare"[4]. Greu de admis sunt caracterul reducționist al teoriilor formaliste, faptul că separarea semnificantului de semnificat, cu luarea în considerare numai a celui dintâi, duce la ideea de "poezie integral asemantizată"[5]. Așadar, "păcatul" cel mai mare al formalismului este neglijarea semnificatului, a sensului poetic, eroare inversă celei săvârșite de conținutiști, generat, într-o măsură hotărâtoare, de necesitatea de a pune o stavilă fermă în calea acestora.

Soluția, de atâtea ori repetată, calea evitării unei polarizări dăunătoare o reprezintă considerarea pe picior de egalitate a conținutului și formei literaturii; mai mult, perceperea, în demersul analitic și interpretativ, a interdependenței lor ca fenomen de importanță primordială în constituirea operei literare. Citând aforismul lui Goethe: "Conținutul aduce cu sine forma, iar forma nu există niciodată fără conținut", Kayser afirmă răspicat că principiul enunțat de marele scriitor "guvernează miezul cel mai intim al științei literaturii"[6].

Scanned with OKEN Scanner

În elaborarea poemelor lor, poeții sunt preocupați în acelasi timp de sens si de formă. Prezentându-se pe ei însiși, poeții prezintă lumea în imagini care nu sunt doar formă, ci "și sensul cu care această formă este încărcată"[7]. Cititorul receptează și el poemul ca pe un tot organic, ca pe o țesătură necesară de cuvinte, asociind în actul lecturii, al "degustării" sensibilitatea și înțelegerea cu "plăcerea de a savura muzica verbului", concomitent cu strădania de a accede la semnificația operei. "Aceasta este starea poetică, trezită în cititor de poezie"[8].

În postura sa de cititor privilegiat prin necesara competență, interpretul înțelege că textul literar este artă deopotrivă prin fond și prin formă. Modalitatea de a le percepe ca organic legate între ele este privirea unuia (uneia) cu ochii care veghează mereu și la cealaltă (celălalt).

Scanned with OKEN Scanner

2. *Compoziție / structură*

În studiile literare, noțiunile de compoziție și structură revin cu o anumită insistență, constituind obiectul unor aprecieri nu o dată grăbite ori chiar confuze. Neclaritățile provin adesea din suprapunerea termenilor, din folosirea unuia în locul celuilalt. Mai ales referirile la compoziția operei literare plutesc într-o relativă ambiguitate, fie din cauză că este considerată drept ceva de la sine înțeles, fie, mai ales, pentru că, spre deosebire de conceptul de structură, ea a fost definită mai puțin limpede și riguros. În lucrări mai noi, compoziția, termen perceput, probabil, ca foarte tradiționalist, este fie ocolită ori discutată în subsidiar, fie înlocuită, cu o insistență ce trădează obsesia terminologiei "moderne", cu cealaltă: structura. Analiza structurală, care a dominat cercetarea literară din deceniile șase și șapte ale secolului nostru, ca și definirea literaturii ca structură și sistem au alunecat - prin proliferare și abuz, inclusiv în sfera terminologiei - "în vulgarizare"[9]. Când nu este vorba de confuzie, substituirea celor două noțiuni are, până la un punct, un temei teoretic real: într-o anumită măsură, compoziția "se topește" în structură; organizarea exterioară a operei, părțile care o compun dobândesc relevanță artistică prin raportare la întreg, iar acest întreg este, la rândul lui, relevant în primul rând ca structură unitară, perfect articulată.

Un capitol al cărții lui W. Kayser, *Opera literară* (1948), se intitulează *Alcătuirea*. La început, autorul ia în discuție acele aspecte ale unei scrieri care par a acoperi noțiunea de compoziție. Pentru el, problema "alcătuirii" se pune în cazul unei comunicări elaborate constient ca unitară. În literatură, unitatea este creație și înseamnă "succesiunea lucrurilor, corelarea lor, superordonarea și subordonarea, întregul context lingvistic care tinde de la un început către un sfârșit"[10]. Unitatea operei, realizată prin strânsa corelare și interdependență a componentelor ei, constituie structura. Surprinzând coordonarea, mai puternică ori mai slabă, dintre "alcătuirea exterioară" (sintagmă ce se

Scanned with OKEN Scanner

substituie, în bună parte, noțiunii de compoziție) si cea "interioară". Kayser face, de fapt, pasul de la compoziție la structură, incluzîndu-le pe amândouă în sfera mai largă a "alcătuirii".

O lucrare românească mai recentă, pornind de la Chomsky, comentează conceptele de "structură de suprafață" si "structură de adâncime", cel dintâi relevând "domeniul observabilului", celălalt conotând "înțelesuri ideologice"[11]. Mai clar, structura de suprafață se identifică "cu organizarea planului lingvistic, cu *compoziția* sau *construcția* textului, care implică totalitatea procedeelor poetice"[12], prin "planul lingvistic" înțelegând, se pare, discursul ca mod de alcătuire a comunicării, a operei literare în speță.

De "domeniul observabilului" sunt, în opera literară, diviziunile care o compun, macroelementele compoziției: părți, capitole, acte, scene, strofe, marcate ca atare în mod explicit ori prin alte procedee, alteori identificabile doar prin analiză. Romanul *Ion* al lui L. Rebreanu se constituie din două mari părți: *Glasul pământului* si *Glasul iubirii*, fiecare cu capitolele aferente. O construcție epică de mai mari proporții, cum este romanul lui M. Sadoveanu, *Frații Jderi*, are o alcătuire impusă de amploarea evocării, dar si purtătoare de semnificații în sensul sugerării, printre altele, a treptelor inițierii parcurse de Ionuț, de la "ucenicie" până la intrarea deplină în rândul "oamenilor Măriei-Sale". În poezie, tradiția a impus delimitarea grafică a strofelor ori a părților constitutive când este vorba de poeme mai ample. Preluarea unor asemenea diviziuni în poezia modernă este un indiciu exterior al ralierii la tradiție; utilizarea consecventă a aceluiasi sistem de rime, de exemplu, determină distincția grafică dintre strofe, dar ingambamentul anulează această diviziune, impunând o lectură fluentă a poemului si făcând inoperantă analiza lui pe strofe ca secvente cu relativă autonomie semantică, așa cum este posibil de multe ori în construcțiile poetice de factură tradițională. Kayser observă că barocul nu a mai dat mare importanță "alcătuirii exterioare"; fenomenul se generalizează în poezia secolului XX, mult mai preocupată de "alcătuirea interioară", de unitatea semantică sugerată si prin renunțarea la divizarea textului în secvențe marcate grafic. Criticul german realizează ample analize de opere lirice, epice si dramatice, punând în

evidență specificul "alcătuirii" fiecărui gen, cu preocuparea consecventă și explicită de a sublinia subordonarea elementelor de compoziție față de cele care fac din text o structură.

Analiza compoziției unei opere are în vedere structura de suprafață a acesteia: identificarea părților, descrierea lor, evidențierea succesiunii acestora asa cum apare ea în text. Este o operațiune necesară, dar ea nu poate fi decât un punct de plecare pentru analiza structurii de adâncime. În realizarea acesteia din urmă, ierarhizarea părților componente se face în funcție de puterea lor de a iradia semnificații, începând cu identificarea capitolului, strofei sau secvenței cheie, indiferent de locul pe care-l ocupă si continuând cu aprecierea celorlalte în raport cu un asemenea nucleu care poate fi, concomitent, relevant ca expresivitate si din punct de vedere semantic.

*

Considerarea operei ca *structură unitară și coerentă* nu constituie meritul exclusiv al structuralismului. În *Introducere în critica literară* (1968), A. Marino amintește de sintagme analoage noțiunii de structură, folosite de E. Lovinescu ("compoziție articulată") ori de T. Vianu ("caracterul de cosmicitate") când se referă la opera literară ca întreg. Despre coerența și interdependența părților, despre necesitatea ca acestea să reflecte ceva din esența întregului, să se integreze organic în el se vorbește și în poeticile Antichității; dar mai apăsat din momentul în care opera literară s-a relevat mai deplin ca univers închegat, funcționând după legi proprii - cele ale artei - și conținînd în sine toate elementele necesare autonomiei atât în planul expresiei, cât și în cel al semnificației.

Din perspectivă modernă, o definiție în același timp concentrată și cuprinzătoare a *structurii* este cea formulată de semioticienii A.J. Greimas și J. Courtés. Este adevărat, cei doi autori privesc structura din unghiul de vedere al teoriei limbajului, în care semiotica a făcut pași mai decisi decât în stiința literaturii. Definiția conține, însă, suficiente elemente de generalitate pentru a oferi puncte de sprijin pentru aplicarea ei în sfera literaturii. Sugestii în acest sens apar chiar pe

692.320

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

parcursul acestei definiții. În opinia celor doi autori, elementele definitorii ale structurii sunt de un "tip prea general" și prin aceasta ele "se aplică oricărui ansamblu presupus organizat sau care are intenția de a se organiza"[13]. Aceste elemente sunt în număr de patru: a) Concepția despre structură "implică prioritatea acordată relațiilor, în defavoarea elementelor: o structură este mai întâi o rețea relațională ale cărei intersecții constituie termenii". (Înțelegem: elementele decisive în constituirea structurii.)" b) Rețeaua relațională care definește structura *este o ierarhie*, adică o mărime decompozabilă în părți care, fiind legate între ele, întrețin în același timp relații cu întregul pe care-l constituie. c) Structura este o entitate autonomă, ceea ce vrea să spună că, întreținând relații de dependență și de interdependență cu ansamblul mai vast din care face parte, este dotată cu o organizare internă care-i este proprie. d) Structura este o entitate, adică o mărime al cărei statut ontologic nu are nevoie să fie interogat, ci trebuie, dimpotrivă, să fie pus între paranteze pentru a face conceptul operator"[14]. Definiția pune în evidență, pregnant, structura ca relație în care rolul fiecărei părți se stabilește în cadrul raportului de dependență față de celelalte și, în al doilea rând, autonomia ansamblului în calitatea lui de structură.

În sfera literaturii, caracter de structură, în sensul cel mai adecvat, are opera luată ca unitate. Desigur, așa cum observă A. Marino, atribute ale structurii apar și la nivelul creației de ansamblu a unui scriitor, dar unitatea este mai puternică într-o operă considerată individual. Ea reprezintă acel eșalon al creației la nivelul căruia cristalizarea structurii atinge punctul maxim. În operă, coeziunea interioară a straturilor, solidaritatea lor sunt trăsături mai frapante, mai stabile și mai lesne de identificat.

În lucrări succesive: *Introducere în critica literară* (1968), *Biografia ideii de literatură* (îndeosebi volumul 3, 1994), savantul român identifică, ierarhizându-le ascendent, trei "felii" ale structurii literare. Prima dintre ele este *substructura*. Ea este formată din factori "solidari și interdependenți care acționează asupra operei literare în stadiul său preformal"[15]. Ca și celelalte compartimente, substructura este alcătuită din straturi specifice. Cel *antropologic* include elemente primare ale experienței umane, reminiscențe "ancestrale, arhaice,

Scanned with OKEN Scanner

supraindividuale", concretizate fie în "teme și tipuri de o generalitate elementară"[16], în arhetipuri cu conotație culturală sau emoțională (nastere - renastere, iad - rai, femeie - erou ș.a.), fie în "prototipi umani" (mama, tata, fiul) ori în "imagini-cheie" ale universului poetic (pământ - cer, lumină - umbră, zi - noapte etc.). Stratul *social-istoric* al substructurii cuprinde dimensiunile sociale ale literaturii, având tendința de a subordona antropologicul. Stratul *biografic* interesează mai ales prin ceea ce ține de biografia spirituală a autorului operei, "concretizată într-o serie de momente creatoare"[17], dar nu rupte de evenimentele vieții. Capătă semnificații, în acest plan, nu secvențe biografice concrete, incidentale, ci "o anume corespondență între *întreaga viață și întreaga operă* a scriitorului, considerate solidar, ca două blocuri distincte", comportând "analogii sau omologii de esență și numai în subsidiar, și foarte întâmplător, potriviri de detalii"[18]. La ceea ce scriitorul preia, moștenește ca viață interioară mai mult sau mai puțin inconștientă, se adaugă elemente dobândite prin educație, cultură, viața sentimentală și intelectuală, idei filosofice. În sfârșit, A. Marino include în substructură și un strat al *proiectelor*; dintre acestea, ceea ce poate prinde contur în creație este "un sens existențial" și o poziție ontologică, în jurul cărora opera se organizează.

A doua componentă fundamentală este *structura ca atare*, textul operei literare. În raport cu ea și în "profitul" ei acționează toate celelalte și în același timp o definesc. Elaborată de scriitor ca o "compoziție articulartă", opera apare ca un "sistem de relații" ordonat dinăuntru; relațiile sunt complexe, bilaterale, "de ordinul sub și supraordonării" ori "de opoziție"[19]. Ca structură, opera implică forma, expresia, limbajul și e definită ca atare de acestea. Structura se identifică "în și prin expresie", dar expresia dobândește semnificație numai "în perspectivă structurală, ca «semn» al unei coeziuni interioare"[20].

Al treilea mare nivel, cel al semnificațiilor, îl constituie *suprastructura*. Semnificațiile sunt elementul unificator al structurii (adică al operei considerată ca structură); ele sunt posibile în și prin structură și pot fi identificate numai la o privire globală a operei, fiind "germinate de structuri și organizate ca *structură*, proiectate și concentrate într-un «univers literar»"[21].

Scanned with OKEN Scanner

În analiza și interpretarea operei literare ca structură, terminologia propusă de A.Marino este adesea simplificată, fără a se altera esența compartimentelor fundamentale. În mod curent, se operează cu noțiunea de strat, identificându-se un strat genetic, câteva straturi (niveluri) ale limbajului (fonetic, morfo-sintactic sau gramatical, lexical, al figurilor și imaginilor) și, în sfârșit, unul al semnificațiilor, cu nuanțări de la un cercetător la altul. În proporție hotărâtoare, această terminologie a fost impusă de structuralism și larg preluată în studiile literare moderne.

Atât ca principiu, cât și în practica analizei și interpretării, de o importanță decisivă este situarea permanentă în miezul preocupărilor a operei, a textului ca structură artistică. Percepută mai întâi ca ansamblu arhitectural (compozițional), opera se dezvăluie, prin sondarea atentă a profunzimilor, ca sistem de relații dintre componente, cu o coeziune variabilă, dar totdeauna conducând spre semnificații ce se încheagă numai în contextul acestor relații. Straturile care alcătuiesc structura, oricâte legături s-ar putea stabili cu ceea ce se află în afara lor, nu pot avea un loc și un rol decât în măsura în care se integrează în structură și contribuie la constituirea ei.

Analiza și interpretarea operei ca structură înseamnă, în esență, identificarea sistemului de relații, funcționarea acestui sistem, evidențierea modului în care substanța componentelor și raporturile dintre ele generează semnificații. Și, în punctul cel mai "înalt" al interpretării: care sunt aceste semnificații. Pentru a se ajunge aici, drumul parcurs are o traiectorie circulară, în dublu sens: de la tot la parte și invers, procedând prin deducție și inducție și păstrând mereu perspectiva întregului. Opera este, desigur, un sistem structural dinamic, cu o desfășurare adesea nelineară, comportând salturi și meandre care, eventual datorită și ambiguității lor, pot da naștere la interpretări diferite. Aceste interpretări pot fi "la fel de corecte, cu două condiții: a) toate să aibă o confirmare textuală, explicită sau implicită, fie și minimală; b) să se încadreze unui sistem cerent și consecvent de

Scanned with OKEN Scanner

lectură și interpretare"[22]. "Confirmarea textuală", cea "implicită" mai ales, se identifică tocmai prin interpretarea structurii ca sistem de relații. Iar coerența și consecvența interpretării înseamnă, în acest caz, realizarea ei din perspectivă constant structurală.

*

Pentru a conchide oarecum, vom spune că analiza compoziției operei are ceva din descrierea exterioară a unui obiect, din observarea (și consemnarea) conformației lui fizice, în timp ce analiza structurii comportă, *mutatis mutandis*, analogii cu pătrunderea în alcătuirea lui chimică în care, prin combinații de elemente diferite, s-a ajuns la o substanță coerentă, unitară, de nedesfăcut decât cu prețul disparitiei substanței înseși.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Limbajul poetic*

Deși folosită curent, sintagma "limbaj poetic" nu este întru totul lipsită de ambiguitate semantică. Este limbajul poetic unul în exclusivitate al poeziei sau noțiunea acoperă sfera mai largă a expresiei literare? Un răspuns ferm este mai greu de formulat. Pentru a schița unul, se poate invoca, pe de o parte, faptul că teoria modernă a limbajului acceptă, mai mult sau mai puțin tacit, sintagma ca pe o umbretă sub învelișul căreia stă întreaga arie a expresiei literare, pe de altă parte, considerând poezia drept chintesență a artei literare mai ales în ceea ce privește capacitatea de a potența virtuțile expresive ale limbii, prin deducție limbajul oricărei scrieri artistice se circumscrie celui poetic cel puțin prin finalitate și, în proporții variabile, prin caracteristicile lui. Oricum, analiza și interpretarea limbajului poeziei sunt demersuri atât de complexe și vizează un material atât de bogat încât devin modele pentru abordarea, în același plan, a oricărui tip de operă literară.

Noțiunea de limbaj poetic se suprapune celei de stil dacă prin stil se înțelege, cum spune Kayser, totalitatea formelor lingvistice considerate ca "forțe formatoare" ale operei literare. De ce, atunci, "limbaj poetic" și nu "stil"? Fie și pentru că "stil" are un sens mai larg decât se desemnează, mai strict, prin "limbaj". Oricum, faptele de limbaj sunt fapte de stil.

Formula: literatura este "artă a cuvântului" se bucură, datorită caracterului ei general și atotcuprinzător, de o largă acceptare. Termenii ei sunt definiți de I. Coteanu astfel: *artă* echivalează cu "o anumită tehnică, iar *cuvânt* denumește limba concretă", pe această bază putându-se conchide că "[...] literatura nu e în fond decât o tehnică de utilizare a unei limbi date"[23]. Limba este "materialul de construcție" al literaturii, devenit artă prin punerea în valoare a potențialului său expresiv, grație unor procedee artistice specifice. Aceste procedee reprezintă căile de constituire a limbajului poetic. Expresia verbală a operei literare este limbajul în înțelesul de limbă actualizată într-un

Scanned with OKEN Scanner

proces de comunicare și, în același timp, "vorbire" de un tip aparte, acea comunicare specifică numită poezie sau, mai larg, literatură. În raport cu alte forme de comunicare, limbajul poetic își relevă atributele de construcție elaborată în perspectivă estetică, de *creație*.

Desi este de la sine înțeleasă, însemnătatea limbajului ca element primordial în constituirea operei este din ce în ce mai insistent subliniată în epoca noastră. În secolul XX, preocuparea de a defini specificul literaturii revine aproape obsesiv; este, acesta, un mod de a reacționa, nu o dată exclusivist, la agresiunea determinismului extraliterar. Dincolo de exagerări, situarea în prim-plan a dimensiunii expresive înseamnă evidențierea literaturii ca artă ce se distinge de non-artă prin formă, iar de alte arte prin particularitățile formei proprii. Printre componentele formei, limbajul se situează, decis, în prim-plan. Pentru Gaëtan Picon, limbajul este "glasul operei", descoperirea acestui glas constituind un "eveniment" echivalent cu nașterea însăși a operei, ființa acesteia trebuind căutată "în sistemul de limbaj a cărui instaurare este"[24]. Literatura, poezia nu se constituie numai ca limbaj particular, "un limbaj în interiorul limbajului"[25], ci si ca potențare maximă a expresivității limbajului în genere, "a doua putere a limbajului, o putere de magie și încântare"[26].

În referirile noastre la problematica interpretării stilistice si la raporturile dintre conținut și formă am evidențiat semnalele trase de unii critici apropo de pericolul definirii literaturii, a poeziei în special, doar dintr-o perspectivă formală, expresivă. Rețin, în această ordine de idei, observațiile sintetice și penetrante ale lui A. Marino. În opinia sa, desi identificarea specificului literar cu limbajul poetic este esențială și funcțională, ea ascunde pericolul "reducționismului lingvistic"[27]. În secolul XX, acest reducționism, "energic și adesea intolerant", devine un "exemplu de modă intelectuală"[28]. Savantul român atrage atenția că punerea în evidență, exclusivă, a caracterului autonom și autotelic al limbajului "poetic-literar" reduce literatura la "propria sa tehnică de a se spune pe sine", la "propriul său subiect care este limbajul", la "propriul său scop care este materialul lingvistic". Fenomenul este situat în anii '50 - '70, "în toate cercurile lingvist-formaliste occidentale", unde radicalismul "autonomist" a devenit "un adevărat

Scanned with OKEN Scanner

articol de dogmă". Criticul conchide că, în formele sale radicale, autonomia limbajului literar "constituie, în realitate un adevărat mit. El poate fi contestat prin chiar principiul interdependenței și relațiilor reciproce și funcționale ale structurii literare [...]. O limbă care, de fapt, nu spune și nu comunică nimic, funcționând în gol - în sine și pentru sine, act de automatism pur - este o adevărată imposibilitate lingvistico-literară. O ficțiune teoretică"[29].

Asemenea poziții extreme, contracarate în bună măsură chiar în epoca în care s-au produs, își dovedesc precaritatea dacă se iau în considerare procesul de constituire a limbajului poetic, izvoarele și componentele lui.

Aprecierea limbajului poetic drept componentă de sine stătătoare - pentru unii singura definitorie - a poeziei își are punctul de pornire în teoriile formalistilor rusi, îndeosebi în definiția dată de R. Jakobson funcției poetice. Pentru acest "părinte" al poeticii structurale, funcția poetică are în vedere "mesajul în sine", ea însemnând "«centrarea» asupra mesajului ca atare"[30]. De multe ori, preluarea doar a acestor secvențe din studiul lui Jakobson reprezintă un caz tipic de desprindere a unei idei (și a formulării ei) din context, de ignorare a altora, corelative și lămuritoare, pe această cale ajungându-se la absolutizarea lor. Studiul în discuție subliniază cu claritate că funcția poetică, desi "dominantă, determinantă" în poezie, nu este singura de avut în vedere, că interpretarea poeziei nu trebuie limitată la ea. Jakobson susține că limbajul poetic se realizează prin selecția si combinarea elementelor limbii în cadrul procesului numit de el "comportament verbal", adică în comunicarea verbală. "Funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării"[31], de pe paradigmatic (limba ca structură codificată, guvernată de normele gramaticii) pe sintagmatic (limba actualizată în vorbire, în comunicarea subiectivității vorbitorului).

Ideea că limbajul obisnuit constituie sursa celui poetic revine constant la cei mai mulți dintre cercetătorii de marcă ai domeniului. După M. Dufrenne, poezia își "produce"propriul ei limbaj, "dar nu-l inventează, ea transfigurează limbajul comun"[32]. Limbajul poetic nu se creează "*ex nihilo*", ci "transmută radical" pe cel existent, făcând din el

Scanned with OKEN Scanner

"o materie și un instrument"[33] cu virtuți și funcții estetice. Pentru un mare poet român, limbajul de obște este acela în care artistul întrevede opera virtuală ca "nou limbaj poetic"; procesul elaborării acestuia echivalează, pentru creator, cu "o criză de naștere" - travaliu ce metamorfozează un "material inform" în aliajul prețios al poeziei[34]. În acest proces alchimic, poetul se comportă ca "un mic dar veritabil demiurg"[35], însă nu în totalitate liber de constrângerile limbii ca sistem. Pe de o parte, o anumită libertate în raport cu „materialul inform" al limbajului nepoetic decurge din însăși funcția creatoare a artistului. Pe de altă parte, limitele acestei libertăți sunt impuse de faptul că poetul prelucrează o realitate lingvistică dată: limba în care scrie. Selecția pe care o realizează între componentele limbii este condiționată de mai mulți factori: nivelul de dezvoltare al acesteia într-o anumită epocă, genul căreia îi aparține opera, capacitatea de receptare a publicului ș.a. "Modul de a spune" (J. Cohen) al unui poet nu-i aparține integral. În această ordine de idei, un exemplu din literatura română este, credem, edificator. Poeții pașoptiști resimt acut neajunsurile limbii literare, ale celei poetice mai ales, care se făurește sub ochii lor și, într-o anumită măsură, prin ei. Limba adesea chinuită din scrierile lor poetice este, dincolo de neputința fiecărui autor, și reflexul neputinței limbii poetice însesi. Alecu Russo vedea în scriitorii generației lui "salahori" ai literaturii, preconizând că "arhitecții vor veni mai târziu". Marele arhitect, Eminescu, s-a ivit mai devreme, poate, decât sperau înaintașii lui. Edificiul poetic eminescian este, fără îndoială, rodul unui talent urias. Cât datorează el fazei anterioare, de "acumulări", e greu de măsurat cu precizie; dar că apariția lui a fost "pregătită" de înaintași, inclusiv în planul limbajului, credem că este un adevăr ce nu poate fi contestat la modul serios.

"Rama" în care se încadrează limbajul poetic - limba în care scrie poetul - permite abateri de amploare diferită, dar în același timp impune respectarea normelor ei generale; oricât de specific i-ar fi limbajul, poezia rămâne un mod de comunicare lingvistică. Asocierile inedite se realizează "numai pe treapta permisă de regulile limbii", cu libertăți mai mari în sfera sintaxei[36]. Considerarea limbajului poetic drept unul agramatical nu înseamnă că orice încălcare a normelor limbii devine

Scanned with OKEN Scanner

automat poetică. Pe lângă necesitatea asigurării caracterului de comunicare al "vorbirii" poetice, agramaticalitatea acesteia este altceva decât incorectitudinea obișnuită; ea are, în opinia lui N.Manolescu, o semnificație culturală, este valoare și doar prin aceasta devine poetică.

Metamorfoza limbajului comun în limbaj poetic este un proces care angrenează toate compartimentele și funcțiile limbii. Finalitatea acestui proces este una estetică. Ea are, printre altele, și o componentă de ordin muzical, armonia verbală constituind un obiectiv poetic major. Dar enunțul poetic-literar își îndeplinește funcția estetică mai ales în măsura în care are ca rezultat constituirea unui sens poetic. Diferența fundamentală și cea mai semnificativă dintre proză ca "grad zero" al expresivității și poezie privește în primul rând nivelul semantic. Sensul poetic este rezultatul conlucrării, al interdependenței dintre semnificant și semnificat. Iar interdependența este o trăsătură definitorie a structurii, în cazul de față a frazei poetice ca structură ce angrenează, deopotrivă, expresia și sensul. "Nu există limbajul poetic dacă limbaj înseamnă o combinație de cuvinte. Există o frază poetică definită astfel nu prin conținutul ei, ci prin structură"[37]. De fapt, structura specific poetică a unei fraze conferă caracter poetic și conținutului ei.

Asadar, deși își are rădăcinile în limba de obște, limbajul poetic este un altfel de limbaj decât cel comun. Cum se ajunge la acest alt fel de limbaj - iată o întrebare la care nu se poate da niciodată un răspuns complet. Și aceasta din cauze care țin de numărul nelimitat al procedeelor poetice, de modul original în care fiecare poet le folosește și de faptul că terenul combinațiilor poetice își mută mereu mai departe fruntariile, inovațiile fiind nu numai posibile, ci și necesare dinamicii fenomenului poetic.

De când se vorbește de limbaj poetic, definirea acestuia se face prin raportare la acea "proză" identificată, de către cercetătorii moderni, cu limbajul standard. Dintre formele de limbaj, cel științific este considerat cel mai apropiat de "gradul zero" al expresivității.

Trăsăturile specifice ale limbajului poetic se constituie prin abateri de la limbajul neutru. Dar nu prin orice fel de abateri, ci numai prin acelea care contribuie la realizarea sensului poetic care nu este atât un "alt sens" decât cel obișnuit, cât un "alt fel de sens" (Cohen). Este

Scanned with OKEN Scanner

vorba de deviații cu funcții și efecte estetice. Pe acestea H.F. Plett ambiționează să le studieze sistematic, elaborând o retorică a textului ce ar include procedeele capabile să producă "o anume reliefare lingvistică și pe baza acesteia un anumit efect"[38]. Textul astfel obținut este unul al "vorbirii persuasive"; ca text poetic, acesta are capacitatea de a impresiona, de a convinge și emoționa, racordând gândirea și sensibilitatea cititorului la ideile și stările afective ale poetului, așa cum se conturează ele prin limbaj. Retorica preconizată de Plett are ca prim reper deviația lingvistică înțeleasă ca modificare "estetică" a limbajului standard prin abateri de la regulile acestuia (care sunt cele ale gramaticii normative). Deviațiile prezentate de autorul în discuție sunt, în esență, cele descrise de *Retorica generală* a grupului de la Liège. Ele constau în: adăugare (adiție), reducere (substracție), permutație și substituție de semne și dau naștere figurilor la toate nivelurile limbajului: fonologic, morfologic, lexical, semantic și grafemic[39]. Reține, în lucrarea lui Plett, atât critica esteticii deviației, cât și recomandarea ca procedeele și, deci, figurile rezultate din utilizarea lor să nu fie privite izolat, ci ca interdependente și apreciate numai în contextul în care apar.

În *Poetica matematică*, S.Marcus enumeră punctele de vedere după care pot fi clasificate abaterile[40]. Criteriile de clasificare au în vedere arii mai restrânse sau mai ample, mergând de la anumite secvențe până la textul integral, ori categoriile de norme în funcție de care anumite elemente ale expresiei poetice se constituie ca abateri: norme generale ale limbii ori cele "interne", impuse de poet textului său. Pentru matematicianul-poetician, procedeele poetice au ca principală sursă abaterea de la sistem, constând, în genere, în sintagmatizarea paradigmei, adică în transformarea sistemului reglementat al limbii într-un alt sistem: limbajul poetic, cu reguli și convenții specifice și care se abate de la cel standard nu atât pentru a fi altfel, cât pentru a comunica altceva. Faptul că acest "altceva" se realizează printr-o altfel de comunicare trimite la interdependența dintre conținut și expresia poetică, interdependență stabilită nu înaintea elaborării poemului, ci chiar prin procesul de elaborare și pe care receptorul o înregistrează ca pe un fenomen dat.

Scanned with OKEN Scanner

Abaterile care dobândesc cu adevărat un statut poetic marchează deopotrivă semnificantul și semnificatul. În ceea ce-l privește, semnificantul nu înseamnă doar structura fonică a cuvântului; figura poetică se constituie și la nivel morfo-sintactic, lexical și mai ales la cel al figurilor. Referindu-se la abateri, J. Cohen avertizează asupra statutului acestora, implicit a modului în care ele trebuie analizate și interpretate: dacă trăsăturile limbajului poetic se constituie în proporție decisivă prin abateri, ele nu devin condiția necesară și suficientă a poeziei. În ce ne privește, credem că abaterile nu pot deveni *suficiente* poeziei. În concepția lui Cohen - aproape unanim acceptată -, abaterile nu mai au vreo relevanță poetică dacă prin ele fraza devine absurdă. Când o asemenea limită e atinsă, "poemul încetează să mai acționeze ca un limbaj semnificant"[41]. Stilul care este numai "frumos" nu creează, singur, literatură. "Calofilia nu produce prin ea însăși literatură". Caracteristic mesajului literar este faptul că, în el, conținutul și expresia iau, deopotrivă, "forme proprii"[42]. În ultimă instanță, cum subliniază N. Manolescu, limbajul poetic nu trebuie privit doar în componentele lui strict lingvistice. Acest limbaj nu se distinge de cel obișnuit doar pentru că e altfel, ci mai ales pentru că are altă funcție. "Transformarea unui limbaj în poezie se face prin transformarea funcției lui, care, din referențială, devine expresivă"[43].

Dacă limbajul poetic este rezultatul selecției elementelor limbii și al combinării celor selectate, aceste operațiuni pun, printre altele, și problema condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească un semn lingvistic pentru a fi selectat, ca și pe aceea a rolului pe care poeții îl conferă limbajului lor.

Funcția poetică a limbajului, așa cum e definită de Jakobson, constă, cu prioritate, în a da relevanță mesajului, textului, în primul rând în planul expresivității. În raport cu tendința generală a limbilor moderne de a comunica direct și cât mai schematic, limbajul poetic se vrea sugestiv și plasticizant. Mai ales în comparație cu limbajul științific, în care generalitatea conceptelor determină un grad înalt de abstractizare, cel poetic urmărește să dea conținutului său intelectual și psihologic pulsația viului, a trăirii autentice, să-l facă pe cititor să perceapă și senzorial ceea ce la poet este idee sau stare de suflet. Pentru aceasta,

Scanned with OKEN Scanner

poetul "materializează" abstracțiunile. O atare "materializare" se obține (când și cât se obține) prin apel la ceea ce Jakobson numește "materialitatea semnelor". Altfel spus, poezia preferă acele cuvinte a căror structură poate sugera cât mai pregnant obiectul, atenuând cât mai mult cu putință caracterul convențional al semnului lingvistic de care vorbește Saussure. În comunicare, cuvintele îndeplinesc, pe lângă funcția referențială, și una "emotivă" sau "expresivă" (Jakobson) ce trimite la stările afective ale emitentului. Capacitatea expresivă a cuvântului (a semnului lingvistic) este direct proporțională cu aceea de a transmite cât mai sugestiv asemenea stări. Prin substanța și forma expresiei sale, mesajul poetic devine "un mesaj-obiect"[44], se adresează, adică, simțurilor tocmai prin plasticitatea expresiei. Această plasticitate conferă semnelor poetice caracterul unor "imagini ale realității"[45], calitatea de a fi semne iconice. Mai ales poezia de la simbolism încoace selectează cuvintele nu atât pentru valorile lor semantice, cât pentru puterea lor sugestivă generată în primul rând de structura lor fonetică. Ceea ce nu înseamnă că poezia modernă ar fi constituită doar din poeme "fonice", ci doar că muzicalitatea constituie, mult mai mult decât în epocile anterioare, un principiu poetic cu o pondere considerabil sporită, în simbolism chiar prioritară, cel puțin ca aspirație.

Întrucât limbajul poetic este un limbaj simbolic, selecția are în vedere și capacitatea semnelor lingvistice de a se constitui în simboluri. Nu orice cuvînt poate deveni simbol. Pentru a deveni astfel, condiția fundamentală constă în încărcătura de conotații pe care cuvântul o are sau o poate "suporta". În capitolele consacrate universului poetic și în partea referitoare la aspectele practice ale analizei textului poetic ne vom referi mai concret la unele din aceste dimensiuni ale limbajului poetic.

*

Prin principiile ce-i guvernează constituirea, prin procedeele ce-l generează și prin funcțiile lui, limbajul poetic dobândește anumite particularități ce-l disting de "gradul zero" al comunicării. Diferența ce

Scanned with OKEN Scanner

separă cele două limbaje este una programatică. Limbajul literar "se vrea fundamental deosebit de cel cotidian, practic al simplei comunicări verbal-utile, definit și recunoscut ca atare"[46]. Voința de diferențiere este, desigur, a poetului, ea definind conștiința lui artistică, iar prin rezultatele în planul creației - talentul.

În definirea particularităților limbajului poetic, raportarea la comunicarea verbal-utilă este un procedeu aproape unanim acceptat și practicat. Unii cercetători au inventariat riguros trăsăturile, cu diferențe ce vizează inclusiv numărul lor. Interesante și funcționale, pentru că sunt și mai sintetice, apar antinomiile stabilite de P. Guiraud între discursul "predicativ" (al comunicării nude) și cel "locutiv", expresiv. Printr-o asemenea polarizare sunt puse în evidență particularitățile generale ale limbajului poetic; acesta este un limbaj "imagé", cu următoarele caractere: "natural", "motivat", "subiectiv", "afectiv", "concret", "singular", "sensibil" și "total", opuse, în această ordine, celor ale limbajului "predicativ": "convențional", "arbitrar", "obiectiv", "rațional", "abstract", "general", "tranzitiv" și "selectiv"[47]. Prin aceste caracteristici ale limbajului ei, poezia dobândește vocații "reciproce și interdependente: expresie afectivă tributară formelor sensibile ale elocuției și actualizare a substanței sensibile tributare modurilor afective ale discursului. O sintaxă afectivă, o fonetică expresivă, un lexic subiectiv sunt formele esențiale ale acestui proces"[48]. Se deduce de aici că particularitățile limbajului poetic sunt de căutat (și de aflat!) la toate nivelurile lui.

La nivelul conținutului, poezia exprimă "mai mult" (Kayser) datorită tocmai încărcăturii emoționale a cuvintelor. În latura semantică, limbajul poetic se particularizează în măsură fundamentală prin polivalență. Semantismul poetic este plurivoc, această trăsătură decurgând din faptul că semnul poetic se situează, ca semnificat, "pe muchia dintre «obscur și descifrabil»"[49]. La rândul ei, forma poetică se realizează prin "asociații neprevăzute și scandaloase" ale cuvintelor, asociații cerute nu de sintaxă, "ci de muzică și expresie"[50]. Asociațiile poetice sunt "scandaloase" în raport cu caracterul logic al comunicării curente, fiind percepute astfel tocmai prin ineditul, prin "impertinența" lor (adică prin ceea ce este, în ele, șocant, imprevizibil, contrariant).

Scanned with OKEN Scanner

Având ca sursă bogăția reală a limbii sporită prin selecție, combinare și capacitatea de inovare a poetului, limbajul poeziei este unul dinamic, în continuă prefacere. Marii poeți sunt mari creatori în primul rând în planul expresiei. În acest plan, etapele hotărâtoare ale istoriei literaturii sunt cele care marchează evoluții evidente în raport cu ceea ce s-a moștenit, cu tradiția. Se știe că originalitatea poetică se realizează în mai mică măsură pe seama fondului, a experienței existențiale comunicate prin vers; în sfera limbajului însă, contribuțiile individuale ale unor creatori, ca și acelea ale unor curente (Simbolismul, Avangarda) au reprezentat adevărate revoluții ale expresiei poetice.

Fiecare din trăsăturile, schițate doar, ale expresiei poetice, ca și altele ar necesita și ar justifica un tratament aparte. Dar, pe lângă faptul că *toate* aceste trăsături sunt imposibil de cuprins, la unele ne-am referit deja, iar la altele ne vom opri în capitolele următoare. În cele ce urmează, aici vom încerca să conturăm rolul și substanța acelora pe care le considerăm mai însemnate în definirea literaturii, a poeziei îndeosebi, ca artă.

1) Specificitatea cea mai frapantă a limbajului poetic constă în "instrumentele" de comunicare la care el face apel mai mult decât oricare altul. Aceste instrumente sunt figurile poetice. Prezența lor conferă limbajului poetic un *caracter figurat*. Prin limbaj poetic îl desemnăm, desigur, pe acela care "exploatează" și mai ales sporește potențialul conotativ al comunicării cotidiene. (Vorbirea curentă apelează și ea la figuri, de obicei la cele intrate deja în uz, convenționale.) Conotațiile sunt fenomene semantice, dar procesul constituirii lor trece prin metamorfozarea semnificantului, deci prin transformarea lui în figură mai mult sau mai puțin poetică. Caracterul figurat al expresiei poetice nu se dobândește doar prin simpla prezență cantitativă a figurilor, ci îndeosebi prin rolul-cheie al acestora în însăși structurarea poemului: un poem are una sau mai multe figuri-nucleu, calitate pusă în evidență mai ales când interpretarea caută suportul expresiv al semnificației poetice și-l identifică, de cele mai multe ori, într-o metaforă sau un simbol.

Figura centrală a limbajului poetic este metafora, concept-sinteză al figuralității însăși. Într-o măsură considerabilă, caracterul figurat

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă *caracter metaforic*. Și aceasta pentru că metaforizarea înseamnă acel proces prin care unui obiect i se atribuie o calitate pe care, în mod obișnuit, nu o are sau pe care o deține ca latență conotativă, necesitând punerea ei în evidență printr-o asociere sau o substituire care s-o "lumineze". Așa procedează metafora ca atare, dar și "variantele" ei: metonimia, sinecdoca, simbolul. "Poezia este un discurs metaforic"[51]. Metafora este "tipul fundamental" al relațiilor dintre formele lingvistice care alcătuiesc expresia poetică. În acest sens, a vorbi despre metaforic înseamnă a vorbi despre figurat, fără ca aceasta să semnifice punerea semnului identității între metaforă și celelalte figuri poetice. Întrucât, însă, metafora este cel mai...trop dintre tropi, ea devine un fel de geniu tutelar al tuturor figurilor ce acționează ca generatoare de sensuri noi, poetice și ca piloni de susținere ai expresivității.

În contextul limbajului poetic, figurile sunt "forme lingvistice cu conținut poetic"[52]. În esență, ele se constituie ca abateri de la acel ipotetic limbaj standard, neutru din punct de vedere expresiv, produse la nivelul formei sensului (semnificantului) și al semanticii (antiteza, hiperbola, litota, metafora ș.a.). La acestea, Plett mai adaugă și figurile "pragmatice" (care-l vizează pe receptor): imploratia, interogatia retorică ș.a., numite "figuri de adresare către public", figuri "ale partenerilor de comunicare"[53].

Caracterul figurat diferențiază limbajul poetic de cel științific, esențial denotativ. În disputa provocată de dificultățile identificării tipului de comunicare neutră, S. Marcus aduce un spor de claritate. Admițând limbajul științific drept reper al definirii, prin diferențiere, a celui poetic, el consideră că limbajul matematic este cel mai aproape de modelul ideal al comunicării inexpresive. În cunoștință de cauză, autorul *Poeticii matematice* constată că și matematica apelează la metaforă (de exemplu, "frontiera unei mulțimi"). (O fac și alte științe "exacte", nu pentru a se exprima poetic, ci din nevoia de a da o formă lingvistică acelor concepte care nu o au.) Dar între metafora matematică (științifică) și cea poetică există deosebiri ce vizează natura și funcțiile fiecăreia: cea dintâi este generală și obligatorie, pe când cealaltă are un caracter individual determinat de viziunea poetului; prima este

Scanned with OKEN Scanner

"tranzitivă și generală, îndeplinind o funcție de comunicare", în timp ce a doua este "reflexivă si singulară, îndeplinind o funcție de exprimare"[54]. Gradele de "figurare" ale textelor depind de distanța domeniilor cărora le aparțin termenii. S. Marcus dă ca exemplu sinestezia al cărei efect este direct proporțional cu distanța câmpurilor senzoriale asociate (cea mai mare fiind cea dintre vizual si tactil).

Asa cum vom vedea, limbajul poetic este unul din factorii definitorii ai poeticității. Dintre trăsăturile acestui limbaj, caracterul figurat nu este - opinează N. Manolescu - un criteriu sigur de poeticitate, pentru că nu există un grad limită de figuralitate. Figura ajută la configurarea poeticului, dar nu-l poate defini integral[55]. Dar există vreun criteriu absolut sigur al poeticității? Există limite între care criteriile poeticității se înscriu cu fermitate? Luat în sine și limitat numai la sine, caracterul figurat al limbajului poetic nu reprezintă atât de mult cât cred formaliștii si "figuraliștii" exclusiviști. Dar considerat împreună și în interdependență cu altele, acest caracter își relevă ponderea și rolul, foarte însemnate, în definirea poeticului ca expresie și, prin expresie, ca semnificație.

2) Strâns legat de figuralitate este *caracterul conotativ* al limbajului poetic. Figurile poetice explorează și valorifică pluralismul semantic generat de uzul cotidian al limbii. (De aceea nu vorbirea - limbă actualizată prin comunicare - constituie prototipul de limbaj denotativ, pentru că și vorbirea este colorată, expresivă și adesea deviată.) Funcția conotativă a figurilor poetice, a poeziei în genere, este echivalentă cu una din dimensiunile ei creatoare. Forța semnificatoare a unui poem este, în măsură decisivă, în raport direct cu profunzimea și ineditul conotațiilor pe care le generează, cu caracterul poetic (estetic) al acestora, cu puterea de a impresiona, de a fi memorabile (inclusiv prin expresia "purtătoare" a conotației) și mai ales de a "trimite" în sferele înalte ale spiritului. Limbajul poetic este "frumos" ca expresie, dar și ca sens; e plăcut, inedit, șocant ca semnificant; nou, profund, revelator și înălțător ca semnificat. În arta literară, semnificantul devine original nu atât prin ineditul în sine al asocierilor verbale, ci mai ales prin capacitatea lui de a genera acel "alt fel de sens" de care vorbește J. Cohen, cel poetic adică, prin excelență conotativ.

Scanned with OKEN Scanner

Figurile interesează, spune S. Marcus, "numai în măsura în care ele reprezintă conotații, iar gradul de conotativitate se apreciază în raport cu L.S. [limbajul științific], despre care se poate arăta că este denotativ"[56]. Matematicianul-literat atrage atenția că simpla prezență a metaforei nu conferă unei expresii caracter conotativ, după cum o conotație nu are, obligatoriu, caracter metaforic. Expresii ca "floarea vinului" sau "gura peșterii" sunt, formal, metafore, dar ca sens indică ceva precis și univoc, deci sunt denotații: un semn al alterării vinului și, respectiv, intrarea peșterii. Preluată de limbajul cotidian, o metaforă nu mai este percepută ca relevantă formal și nu mai reține, în plan semantic, decât ca denotație; și-a pierdut expresivitatea, devenind metaforă lingvistică.

Conotația vizează dimensiunea semantică a limbajului, semnificatul. Dar cel care generează sensuri noi este limbajul expresiv, acela care conferă comunicării poetice puterea de a-l "mișca" pe receptor, de a-l face să-și reprezinte, chiar să retrăiască stările poetului. În măsura în care aceste stări "de împrumut" pentru cititor sunt, pentru el, noi, venite din afara orizontului lui "de asteptare", ele au fost trezite de o experiență semantică a cuvintelor produsă dincolo de ceea ce i-au spus până atunci acele cuvinte. Iar această nouă experiență a limbajului, trăită de receptor grație expresiei poetice, este una conotativă, indusă de conotațiile acestui gen de expresie[57].

3) Așa cum este definită de Jakobson, funcția poetică a limbajului se manifestă vădit și plenar în poezia modernă, cea care începe cu simbolismul. (Romantismul a marcat și el pași decisivi în modernizarea poeziei. Cu romantismul începe de fapt epoca modernă a literaturii. Este vorba, însă, de o modernizare a fondului poeziei și mai puțin a expresiei poetice.) Schimbarea principiului poetic în sensul mutării accentului pe expresia poetică este deliberată, programatică la simboliști. De la transparența și retorismul romanticilor, simboliștii trec în mod voit la un limbaj mai discret, în primul rând prin apel la *sugestie*. Din maniera ocolită, *sugestivă* a discursului poetic modern decurg și alte trăsături ale acestuia.

Diferența dintre a numi deschis obiectele ce alcătuiesc universul poeziei și semnificațiile lor pe de o parte și, pe de alta, a lăsa ca aceste

Scanned with OKEN Scanner

semnificații să fie "ghicite" de cititor este, în viziunea lui Mallarmé, elementul care separă pe parnasieni - adepți ai unei forme poetice fără cusur, reci și *clare* - de simboliști. "Eu cred, dimpotrivă, că nu trebuie să existe [în poezie] decât aluzie. Contemplarea obiectelor, imaginea învăluită în reveriile suscitate de ele sunt cântecul. Parnasienii iau lucrul întreg și-l arată; prin aceasta ei îl lipsesc de mister; ei refuză spiritelor acea bucurie delicioasă de a crede că ele l-au creat. *A numi* un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din marea plăcere a poemului care este făcută din fericirea de a ghici puțin câte puțin; a-l *sugera*, iată visul. Perfecta folosire a acestui mister care constituie simbolul înseamnă: a evoca puțin câte puțin un obiect pentru a arăta o stare de suflet sau, invers, a alege un obiect și a degaja din el o stare de suflet printr-o serie de descifrări"[58].

Tehnica sugestiei este, în esență, tehnica simbolizării. Odată înțelese, mecanismele ei facilitează trecerea de la structura de suprafață la cea de adâncime, de la denotație la conotație, de la sensul literal la cel poetic. Obiectele, fenomenele și situațiile din planul real sunt folosite pentru a semnifica stări afective, pentru a contura viziuni ale unui "dincolo" afectiv, ideatic, spiritual. Când Bacovia trăiește senzația terifiantă de a se "găsi" în vremea "locuințelor lacustre", el nu-și numește starea de insecuritate, ci o sugerează prin obsesia "Că n-am tras podul de la mal".

Virtuțile sugestive ale expresiei poetice se realizează prin apel la puterea de evocare a cuvintelor, la capacitatea lor de a stimula imaginația, la figuri, la fraze eliptice generatoare de imprecizii etc. Asemenea virtuți sugestive sălășuiesc în toate straturile limbajului, de la cel fonic până la frază și text.

Ambiguizând limbajul, sugestia contribuie din plin la lărgirea sferei lui semantice, la constituirea unei alte trăsături: polisemantismul.

Asupra cititorului, caracterul sugestiv al limbajului poetic are un efect stimulator: îi activează imaginația, sensibilitatea, inteligența, îi solicită cultura și experiența de viață. Unul din pragurile pe care el trebuie să-l treacă constă în a înțelege că sugestia constituie tehnica predilectă a poeziei moderne și că, pentru a o decodifica, este necesară concentrarea, într-un efort concertat, a facultăților intelectual-afective.

Scanned with OKEN Scanner

4) Trăsăturile prezentate până acum pot fi considerate ca factori constitutivi ai limbajului poetic. Faptul că acest limbaj, cel al poeziei moderne mai ales, îi apare cititorului ca un limbaj *ambiguu*, chiar obscur, este efectul figurilor, al conotațiilor și al apelului la sugestie ca mod predilect de comunicare poetică. Aceasta nu înseamnă că *ambiguitatea* ar fi o fatalitate pe care poeții ar vrea dar nu pot s-o evite. În cunoscuta sa carte, *Structura liricii moderne*, Hugo Friedrich citează mărturiile unui număr însemnat de poeți moderni care atestă că obscuritatea limbajului lor este deliberată. Mai mult, ea devine o necesitate atunci când fondul poetic este el însuși obscur. "Stări obscure de suflet, adânciri în vis, căutări cu porniri și întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei, cu alte cuvinte toată acea poezie nouă mereu, a cunoașterii poetice cu ajutorul visului și a contemplației, nu se pot exprima limpede, ci numai prin aproximații, prin sugestii și apropieri ciudate [...]. Poți simți obscur dar puternic o mulțime de lucruri obscure prin ele însele: noaptea, nemărginirea, toate asociațiile nedefinite, dar persistente ale amintirii, toate avânturile nelămurite dar puternice ale inimii, bucuria fără obiect anumit, mâhnirea fără motiv concret și imediat [...]. A exprima obscur lucruri simple este o greșeală. A exprima însă obscur, cu vigoare și adâncime, lucruri obscure din fire este un procedeu poetic normal"[59].

Pentru I. Coteanu, ambiguitatea este una din "tehnicile" artei literare. Din perspectiva cititorului, procedeul constă "din posibilitățile de a înțelege un text cel puțin în două feluri, o dată ca simplă expunere de întâmplări sau stări de spirit, iar a doua oară ca text care înseamnă mai mult decât atât, întâmplările si stările de spirit având o valoare de semnificație mai înaltă decât înfățișarea lor verbală"[60]. Ambiguitatea este, deci, o caracteristică a acelor poeme care nu-și dezvăluie sensul profund decât celui capabil să treacă dincolo de "fabulă", el trebuind să fie decodificat prin analiză și interpretare.

Ambiguizarea mesajului este modul însuși de exercitare a funcției poetice a limbajului. Această funcție "nu anihilează informația, ci o face ambiguă"[61]. Este una din modalitățile prin care informația pur lingvistică devine poetică. Procesul ambiguizării este un corolar al caracterului conotativ și sugestiv al limbajului, constând, după Hugo

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich, în atribuirea de sensuri neobișnuite cuvintelor, în "electrizarea lirică" a acestora, iar în planul expresiei propriu-zise în dezarticularea frazei, în apelul la figuri care nu mai sunt asocieri naturale, ci "provoacă o contaminare ireală de lucruri obiectiv și logic incomparabile"[62].

Limbajul poetic devine ambiguu și prin lărgirea, în context, a sferei semantice a cuvintelor. În exemplele date de J. Cohen (*Structure du langage poétique*), cuvinte ca *eu, tu, aici, astăzi* pot însemna: *oricine, oriunde, oricând*, limbajul sugerând eternul, universalul prin elemente de vocabular care, în alte contexte, au un înțeles mai restrâns.

Ambiguitatea este unul din factorii care diferențiază limbajul poetic de cel inexpresiv. Ea este o abatere semantică de grade variabile care, o dată instituită de poem, devine normă a acestuia; din momentul identificării acestei norme, ambiguitatea textului se decodifică prin raportare la context: sensurile se deslușesc în cadrul poemului considerat ca entitate autonomă în plan expresiv și semantic.

Pentru scriitor, ambiguitatea survine din necesitatea "unei re-reprezentări a lumii"[63]. Caracterul deliberat al obscurizării limbajului este determinat de "considerente estetice": eliminarea "trăsăturilor comune și nerelevante ori a conexiunilor evidente" (care fac din comunicarea obișnuită una inexpresivă) și de intenția de a produce anumite efecte asupra cititorului[64].

Cât privește pe cititor, ambiguitatea și obscuritatea limbajului produc un șoc de o intensitate direct proporțională cu gradul de contrariere a orizontului lui de așteptare, adică cu gradul de imprevizibil, cu "ineditul" limbajului. Un asemenea limbaj îi apare receptorului ca o anormalitate asimilată cu dificultate fie și pentru că fiecare operă este ambiguă și obscură într-un mod particular. Starea de contrarietate este depășită de cititorul avizat întrucât el este capabil să se lase cuprins de "fiorul necunoscutului" și, mai mult, antrenat în decodificarea mesajului, paralel cu "degustarea" unei expresii inedite. Un asemenea cititor, avertizat și asupra caracterului "deschis" al oricărei opere de valoare, întrezărește, dincolo de obstacolele ambiguității, delicii spirituale demne de a fi trăite. Când nu le află, dezamăgirea se va răsfrânge amar asupra operei: ea va fi aruncată "în noianul uitării".

Scanned with OKEN Scanner

5) Comunicarea poetică se deosebește de cea nepoetică și prin faptul că limbajul celei dintâi este unul afectiv. Aceasta nu înseamnă că fondul poetic se constituie în exclusivitate din stări afective, emoționale, ci că afectivitatea impregnează comunicarea. Fondul ideatic al poeziei - mai pregnant în lirica filosofică, de meditație - nu se constituie din concepte și idei pure, abstracte, așa cum apar ele în filosofia propriu-zisă, ci subiectivizate prin trăire. "Electrizarea lirică" a cuvintelor, de care vorbește H. Friedrich, constă în această încărcătură afectivă dobândită de ele în poezie, în liricizarea sensului lor. Ideea, privită prin prisma sensibilității, trecută prin câmpul magnetic al afectivității poetului pătrunde în universul poemului ca un concentrat de lirism care iradiază lirism. Astfel "tratată", ideea ca atare devine idee poetică al cărei sens este unul patetic.

Încărcătura emoțională emană de la poet fie în mod direct (lirism confesiv), fie prin intermediar (lirism "obiectiv" în care intermediarul este un "erou liric" sau un alt element al lumii reale care, devenit simbol, sugerează stări afective și viziuni subiective). Acest univers liric se constituie și se comunică prin limbaj poetic. În măsura în care acest limbaj face perceptibilă starea afectivă a emitentului el devine limbaj *expresiv*.

În imediata apropiere a funcției poetice, Jakobson situează "funcția *emotivă* [s.a.] sau «expresivă», concentrată asupra transmițătorului" [emitentului]; scopul ei este "exprimarea directă a atitudinii vorbitorului față de cele spuse de el. Ea are tendința să producă impresia unei anumite emoții, fie adevărate, fie simulate"[65]. Emoția astfel transmisă se constituie în semnificat, în sens poetic cu încărcătura afectivă. În opinia lui Dufrenne, sensul este imanent semnificantului; pentru a percepe această imanență, trebuie să ajungi "la puterea expresivă a cuvântului"[66]. Autorul *Poeticului* condiționează accentuat expresivitatea cuvântului de substanța sonoră prin care acesta dobândește o materialitate "carnală" ce-i sporește puterea de a evoca "obiectul" în virtutea "asemănării" dintre cuvânt și obiect. În acest sens, Dufrenne dă ca exemplu cuvântul *murmur* a cărui structură fonetică evocă fenomenul sonor de o manieră directă. El nu limitează însă expresivitatea la sonoritatea de tip interjecțional. Poetul își proiectează

Scanned with OKEN Scanner

subiectivitatea în limbaj; perceperea ei implică subiectivitatea cititorului care, grație expresivității, intră în rezonanță cu sensibilitatea și gândirea emitentului. Ceea ce se evocă prin expresivitate nu este sensul pur si simplu, ci "irealitatea evocatului, caracterul său subiectiv"; nu imaginea ca atare a obiectului, ci "sentimentul" investit în el, aflat "la jumătatea drumului între inteligență și afectivitate", realizând un acord "sensibil" între ele, în înțeles afectiv, senzorial[67]. Prin toate acestea expresivitatea generează conotații, adică sensuri nuanțate subiectiv. În poezie, cuvântul exprimă obiectul "mai curând așa cum îl încearcă sentimentul"[68]; este vorba de un obiect care "preia" asupra lui starea poetului si o transmite cititorului.

Expresia (expresivitatea) este, în definiția lui Escarpit, "materializarea sub o formă sensibilă a unei experiențe individuale, inconștiente uneori, într-o împrejurare istorică dată..."[69]. Limbajul devine expresiv prin conlucrarea dintre fond și formă; interdependența lor se conștientizează în faptul că fondul se reliefează prin formă și forma prin fond.

Un cercetător al fenomenului expresivității introduce în discuție noțiunea de "impresivitate" prin care înțelege capacitatea formei de a atrage atenția asupra ei grație unei anumite particularități. Un text publicitar este "impresiv" prin scrierea lui cu majuscule, dar prin aceasta el nu devine expresiv pentru că atare grafie nu adaugă nimic la sensul comunicării; în schimb, săgețile turnurilor unei catedrale sunt impresive dar și încărcate de semnificație spirituală, adică expresive. "Numim expresivă orice structură care prezintă cele două caracteristici [...], adică pe de o parte este impresivă și, pe de altă parte, apare adecvată sensului exprimat. Prin expresivitate înțelegem o relație bidimensională între formă si fond"[70]. Caracterul motivat al semnului (semnificantului) poetic este o consecință a expresivității lui. "Expresivitate = Impresivitate + Motivare"[71].

Expresivitate este o calitate a semnului privit în interdependența dintre semnificant si semnificat și e greu de distins ponderea unuia sau altuia în realizarea ei. Reciprocitatea înrâuririi este raportul care definește, poate, cel mai bine expresivitatea.

Scanned with OKEN Scanner

I. Coteanu distinge între o expresivitate spontană - a gestului, a mimicii - și una elaborată. Limbajul poetic aparține celei din urmă. Forța lui persuasivă se realizează prin selectarea din limbajul comun a accentelor, a cuvintelor asemănătoare (rima, de exemplu), prin repetiție ș.a.[72]. Reluarea unui sunet, a unui cuvânt atrage atenția asupra lor, le face "impresive"; această reluare este purtătoare de sens în măsura în care elementul repetat exprimă ceva (cazul unui cuvânt-simbol), sugerează o atmosferă, o stare lăuntrică (aliterația). Expresivitatea în poezie începe prin a fi impresivitate, inclusiv prin forma versificată și prin figurile de grafie. Când rămâne numai la atât, ea nu este decât o simplă exhibare a formelor exterioare, amuzantă și, poate, frapantă. În măsura în care elaborarea formală are ca efect sugerarea de sensuri spirituale, ea înseamnă o depășire a meșteșugului prozodic, o trecere de la formele de suprafață spre structurile de adâncime, adică de la versificație la poezie. Totul devine necesar în acest proces, dar nici un element, luat în sine, nu este suficient. Poezia adevărată este rezultatul conlucrării tuturor componentelor structurii.

Ca trăsătură definitorie a limbajului poetic, expresivitatea îi conferă acestuia calitatea de a fi pregnant și generator de sens. Ea este, pe de o parte, și un efect al altor trăsături, iar pe de altă parte ajută la constituirea lor. Este un alt fel de a spune că expresivitatea trebuie analizată în corelație cu celelalte atribute ale limbajului.

*

Limbajul poetic este, cum spune Kayser, "forța formatoare" a universului operei. Calitatea acestui limbaj de a fi altfel decât cel al comunicării verbal-utilitariste este pusă în evidență de Genette prin "preluarea" unei remarci a lui Paul Valéry: "[...] poezia este față de proză sau de limbajul obișnuit ceea ce este dansul față de mers, adică o folosire a acelorași resurse dar «altfel ordonate și altfel atâtate» [...]"[73]. Romanticii, dar nu numai ei, au nutrit speranța de a reface, prin poezie, acel mitic limbaj de la începuturile umanității când cuvântul exprima uimirea, emoția omului, devenit conștiință și suflet, în fața naturii, a lumii. Altfel spus, poezia vrea să regenereze funcția expresivă a

Scanned with OKEN Scanner

limbajului, să-l transforme într-un instrument capabil să comunice întreaga gamă a sensibilității și gândirii, de la emoție până la viziunea cea mai cuprinzătoare și mai profundă. Și aceasta nu doar prin combinații meșteșugite, ci prin înălțarea cuvântului la acea plinătate expresivă de care vorbea L. Blaga într-o celebră definiție aforistică: "Poetul este nu atât un mânuitor, cât un mântuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație". Păcatele de care poetul vrea să "mântuie" cuvintele sunt uscăciunea, platitudinea, rolul de instrument docil și inexpresiv al unei comunicări exclusiv utilitariste. Poetul face toate acestea în virtutea harului său creator și prin truda - devenită jertfă - pe care creația adevărată o presupune.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Sensul poetic*[*]

În planul analizei si interpretării textului literar, problematica sensului este extrem de complexă și de însemnătate excepțională. De fapt, descoperirea sensului poetic (literar) constituie esența interpretării, corolarul întregului demers analitic. Ea este un obiectiv fundamental al criticii literare. Desigur, critica înseamnă judecată de valoare, punerea în evidență și demonstrarea semnificației generale a operei, ceea ce nu intră în obiectivele imediate ale analizei. Dar analiza și interpretarea sunt, în această ordine, operațiuni premergătoare ale judecății de valoare; interpretarea privește cu un ochi spre sensurile părților componente ale operei și cu celălalt spre semnificația ei generală, realizată prin sintetizarea a ceea ce "spun" aceste părți din perspectiva întregului.

Dificultățile identificării sensului poetic sunt generate de mai mulți factori: polisemantismul limbajului, caracterul "deschis" al operei, implicarea subiectivității autorului în constituirea "ideii" (semnificației generale) a operei și nu în ultimul rând de particularitățile modului de constituire a sensului însuși ca rezultat al interdependenței dintre semnificant și semnificat. Sub acest din urmă aspect, disputa dintre formalisti și adversarii lor revine mereu. Chiar abordării semiotice, care se declară deopotrivă preocupată de cele două componente ale semnului, i se contestă capacitatea de a reliefa însemnătatea primordială a semnificatului. Adrian Marino consideră că ar fi mai firesc să se

---

* *Sensul poetic* este rezultatul unui proces de *semnificare*. Acest rezultat poate fi numit și semnificație. Întrucât noțiunile de "sens" și "semnificație" sunt folosite adesea una în locul celeilalte creând ambiguitate, opțiunea noastră terminologică este următoarea: *sens* desemnează mai ales înțelesul denotativ (denotația), *sens poetic* - ceea ce se obține prin "poetizarea" semantică în sfera mai restrânsă a poeticului, rezervând *semnificația* pentru accepția mai largă, integrală a operei, ca valoare privită din perspectivă filosofică, morală, socială ș.a., cu corolarul lor - valoarea estetică. În sintagma "sens poetic", primul termen constituie genul proxim, semantismul, cel de al doilea - diferența specifică, adică ceea ce face din sensul general unul particular, al literaturii, al poeziei îndeosebi.

Scanned with OKEN Scanner

vorbească de o "semantică" a literaturii decât de o semiotică a ei, întrucît aceasta din urmă tinde să favorizeze semnificantul în dauna semnificatului, cu urmări negative asupra aprecierii semnificației operei.

Ideea că opera literară nu poate fi considerată doar ca limbaj pur, axat pe *cum* comunică și indiferent la ceea *ce* comunică, o regăsim la poeticienii pentru care o operă are valoare în măsura în care are un sens și o semnificație profunde, "purtate" firește, de limbajul ei. Pentru J. Cohen, "poemul este limbaj iar limbajul nu reprezintă ceva decât prin ceea ce semnifică"[74]. El formulează chiar un postulat: poeticitatea poemului este produsul sensului său. Vorbind despre obscuritatea limbajului poetic, A. Marino o consideră productivă în măsura în care este purtătoare de sens. "Vidul semantic atrage o obscuritate radicală"[75]. O asemenea obscuritate duce la "antisens, antisemnificație", deci la antipoezie, antiliteratură.

Din perspectivă mai restrînsă ori mai largă, sensul și semnificația asigură coeziunea operei, făcând din ea o structură. Însuși faptul de a fi o structură se sprijină pe interdependența semnificant-semnificat. În formularea lui Guiraud: "poezia nu este numai un sens și o formă, ci actul însuși care leagă forma și sensul. E un eveniment al limbajului și o artă a semnificării"[76].

Dacă semnificația generală a operei reprezintă valoarea ei globală, însumare sintetică a sensurilor pe care le "poartă" componentele ei, sensul se definește în și prin context. Acest context nu este decât "țesătura" elementelor care formează textul operei. Din acest unghi, poezia (poemul) este un "semn-discurs, adică o secvență de unități de sens ori semne lingvistice care constituie, prin relațiile dintre expresia și conținutul acestei secvențe, o nouă unitate de sens. Dăm acestui sens particular numele de sens *poetic*" (s.a.)[77].

Sensul poetic se constituie pe baza a ceea ce are specific gândirea poetică în raport cu cea rațională, abstractă și neutră din punct de vedere afectiv. Cum se știe, ideea poetică este ideea "trăită", trecută prin filtrul personal, subiectiv, preponderent afectiv al poetului. Pentru sensul poetic, J.Cohen recomandă sintagmele de "sens afectiv" sau "sens poetic", la origine "patetic" însemnând "care te face să

Scanned with OKEN Scanner

simți";"pathema" reprezintă conținutul simțit al sensului. Prin acest conținut, sensul poetic se diferențiază de cel nepoetic nu atât prin faptul că ar fi fundamental altul; ci altfel; "[...] poezia se opune non-poeziei prin faptul că are nu un alt sens, ci un alt fel de sens (non un autre sens, mais un sens autre)"[78].

Subiectivitatea poetului se manifestă, în sfera sensului, prin conotațiile cuvintelor. În definirea conotației, termenul de comparație, reperul în funcție de care este "măsurată" abaterea semantică numită conotație, este *denotația* sau *sensul denotativ*. Acest sens este cel definit de dicționarele explicative ca sens propriu, fără implicații subiective. Limbajul denotativ este limbajul standard, cel al comunicării neutre, "gradul zero" al limbajului. Cum s-a văzut, concretizarea cea mai apropiată a comunicării denotative este limbajul științific.

Față de un asemenea limbaj, cel conotativ se particularizează în primul rând (și în esență) prin caracterul figurat al sensurilor unor cuvinte. Pentru G.Genette, conotația reprezintă "o semnificație secundă sau derivată"[79] a cuvântului ce numește un obiect și care pun în evidență un aspect inerent obiectului. În limbajul conotativ, accentul cade nu pe raportul dintre semn și obiect în general - cum se întâmplă în cel denotativ - ci pe relația "dintre semn și unele însușiri ale obiectului, înțelese ca atribute ale acestuia"[80]. Pentru a marca diferența dintre denotație și conotație, Genette dă ca exemplu cuvântul *luceafăr*; a-i spune "Venus", înseamnă a-l desemna direct; a-l numi, ca în germană, "Morgenstern" (steaua de dimineață) echivalează cu o desemnare mai ocolită; prima denumire e mai denotativă, cea de a doua - conotativă și mai expresivă.

Dintre cele două fațete ale semnului lingvistic, semnificatul înseamnă un referent. În termeni generali și obișnuiți, referentul este sensul. În limbajul denotativ, acest referent e un obiect, o acțiune etc., iar cuvântul care-l numește se comportă ca un concept: o denumire convențională, generală, obiectivă. În limbajul poetic, referentul este un sens conotativ, cu încărcătură afectivă și ideatică subiectivă. Semnificatul poetic este o reprezentare a viziunii particulare a poetului; nu "[...] lucrul ca atare, cel despre care vorbim, ci ideea noastră despre

Scanned with OKEN Scanner

el, reprezentarea lui mai mult sau mai puțin generalizată, deci mai mult sau mai puțin fidelă"; e un "construct mental", înfățișând mai mult sau mai puțin decât obiectul, o categorie de obiecte ori, mai ales, acele însușiri ale obiectelor selectate de poet în vederea realizării conotației[81]. Pentru N.Manolescu, referentul poetic este unul metaforizat, "poetizat", sensul poetic care nu trimite la realitatea ca atare, ci la una interioară, subiectivă, la o lume imaginară. Acest referent este "un echivalent subiectiv al realului, [...] însăși imaginea literar-artistică [...]"[82]. A distinge între referentul nepoetic și sensul poetic constituie un mod de a diferenția, în plan semantic, limbajul denotativ de cel conotativ.

Factorii generatori ai conotației sunt, în opinia lui I. Coteanu: experiența individuală, mentalitatea de grup, convențiile sociale, fantezia. Conotațiile poetice implică și o dimensiune afectiv-apreciativă, o atribuire de calități care indică admirație, încântare la cote absolute. Când Eminescu o numește pe femeia iubită "floare albastră", el construiește o sintagmă dublu conotativă: îi atribuie femeii calitățile florii, la care adaugă sensurile simbolice ale culorii albastre. (Comentând poemul lui Eminescu, Perpessicius identifică în simbolul florii albastre dimensiuni și mai apăsat subiective, precizând că în Bucovina albăstrelele sunt numite ... veronici!)

Conotațiile sunt rezultatul unei selectări a atributelor unor obiecte și al unei atribuiri a acestora altor obiecte care, în mod natural, nu le posedă. Asemenea acte sunt profund subiective și, prin aceasta, creații cu trăsături expresive și sensuri poetice a căror pregnanță este direct proporțională cu ineditul, cu gradul de "impertinență" al asocierilor și atribuirilor. Recunoaștem aici atât procesul de constituire a figurilor poetice în general și al metaforei în special, cât și trăsăturile și efectele lor. Metafora reprezintă procedeul poetic de trecere "de la limba denotativă la limba conotativă"[83], iar în plan semantic o metamorfoză a sensului; cititorul are în fața metaforei senzația pierderii înțelesului comun și a dobândirii altuia: cel poetic.

Limbajul poetic își are, s-a văzut, izvorul în limba în care poetul scrie. Conotațiile conferă sensurilor alte trăsături, dar nu cu totul străine de baza semantică de pornire, de limbajul denotativ. De fapt, conotațiile sunt o transfigurare, un produs al unei structurări textuale a

Scanned with OKEN Scanner

limbajului natural. Pentru ca mesajul să se constituie, este nevoie ca el să se sprijine pe funcția de comunicare, să realizeze o comunicare. Oricât de specifică ar fi, comunicarea poetică nu se poate baza numai pe conotații; acestea sunt valori semantice subiective și derivate, decodificate ca atare de receptor prin sesizarea direcției și naturii abaterii de la denotație. Limbaj conotativ pur nu există. "Limbajul cel mai puternic marcat stilistic nu este decât *dominat* [s.a.] de conotații, și nu complet denotativ"[84]. Polii între care se situează poezia ca univers specific sunt denotația, sensurile comune, pe de o parte, și absurdul, absența totală a sensului, pe de altă parte. Situat la oricare din aceste extreme, un text este foarte puțin sau nu e deloc poetic.

*

În comunicarea verbală, menirea fundamentală a cuvântului este aceea de a transmite un sens. În mesajul nepoetic, alcătuirea verbală nu are alt scop decât de a face sensul inteligibil. În cel poetic, preocuparea pentru formă și sens sunt deopotrivă de importante. Paralelismul, chiar simultaneitatea celor două preocupări ale poetului sunt puse în evidență de P. Valéry printr-o celebră formulare: poezia este "o ezitare prelungită între sunet și înțeles"[85], unde prin "sunet" se înțelege expresia poetică în ansamblu , cu accent mai apăsat pe dimensiunea muzicală a acestuia.

Particularitățile sensului poetic sunt atât de strâns legate de cele ale limbajului care-l "poartă", încât calitatea poetică a acestui sens nu poate fi concepută ca independentă de expresie; la rândul ei, expresivitatea ca atare nu există decât în măsura în care pune în evidență caracterul afectiv, patetic al sensului. Cuvintele poetice devin semnificante nu pentru că indică sensul, ci pentru că (și atunci când) îl "exprimă". Expresia este "un mod originar al semnificației care îi este în același timp și condiție"[86]. Poezia adevărată își are șansa și taina în capacitatea poetului de a afla cuvântul cel mai expresiv prin care să comunice ceea ce ar dori să fie, în plan semantic, poemul lui. Forța poeziei constă în acordul deplin între *ce* spune și *cum* spune. Sporul de preocupare pentru expresivitate diferențiază, printre altele, poezia clasică de cea modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Cea din urmă "este mai puțin o idee ce-și caută limbajul, cât o limbă care se actualizează creând o idee"[87]. Interdependența strânsă dintre expresie și sens face ca semnul poetic să nu mai apară ca arbitrar, ci profund motivat, rezultat al relației de determinare reciprocă dintre semnificant și semnificat.

Capacitatea limbajului poetic de a "produce" sens este strâns legată de particularitățile lui. Prin ambiguitate, acest limbaj își sporește polivalența semantică, tinzând spre "multiple iradieri de semnificație". Tensiunea dintre fascinația limbajului și dificultățile înțelegerii lui îl determină pe cititor - pentru că el decodifică sensul - să "asculte" vocea acelor straturi ale ființei sale psihice care sălășluiesc dincolo de experiența existențială curentă; prin aceasta i se deschide calea spre ceea ce H. Friedrich numește "zonele de mister ale noțiunilor"[88]. Ivirea de sensuri poetice își are, printre altele, izvorul în actualizarea semanticii mai puțin obișnuite a cuvintelor, în sintaxa dezarticulată și mai ales în caracterul inedit al asocierilor ce stau la baza metaforei. În sfera vocabularului, cuvintele cele mai semnificative sunt cele "originare" - cuvinte-cheie ale poemului, nu și acelea care au doar o funcție sintactică, nici noțiunile "savante", "abstracte", ce trimit direct la concept[89].

La rândul lor, figurile poetice și imaginile sunt cele prin care forma se încarcă de sens. Creând imagini, figurile fac trecerea de la inteligibil la sensibil, la afectiv ca sens "simțit". Asocierea inedită, "impertinentă" a termenilor care compun figura produce impactul ce caracterizează impresivitatea; când aceasta generează sens, se poate vorbi de expresivitatea figurii, a limbajului în genere. Ca exemple de figuri "impertinente", J. Cohen citează pe cele din versul lui Aragon: "Pământul albastru ca o portocală". Pentru poetul francez, culoarea atribuită planetei noastre nu era un adjectiv pertinent cum poate părea pentru oamenii, puțini (astronauții), care au văzut-o din spațiul cosmic; cât despre comparația cu portocala, ea are un anumit grad de pertinență: forma sferică a celor două obiecte, dar și unul de impertinență, generat de diferența dintre albastru și portocaliu. În interpretarea lui Cohen, "asemănarea" care permite comparația nu este de domeniul realului, ci al imaginarului: frumusețea pământului "albastru" este asociată, prin

Scanned with OKEN Scanner

sinestezie, cu gustul delicios al fructului, care gust este doar sugerat. Sensul senzorial-afectiv al celor două figuri este produs de caracterul concentrat, prin elipsă, al limbajului, realizat în vederea sporirii ambiguității și, deci, a puterii semnificatoare.

Definind metafora ca procedeu poetic prin care se realizează o deplasare de sens direct proporțională cu incompatibilitatea termenilor asociați, N. Manolescu observă diferența dintre poezia clasică și cea modernă: în cea dintâi, deplasarea de sens se menține în "logic", în cealaltă - în "alogic"; metafora clasică are ca rezervor cultura, cea modernă - "creația originală a poetului"[90]. Manifestându-se mai liber în raport cu tradiția, inclusiv cu cea poetică, artistul modern este mai puțin sau nu e deloc inhibat de incompatibilitatea logică a cuvintelor pe care le asociază, cultivând figurile "impertinente" prin care realizează o expresivitate puternic producătoare de sensuri poetice originale. Nu e deloc de prisos să reamintim că sensul poetic nu există decât în și prin context și nu devine o realitate decât în măsura în care este identificat prin analiza și interpretarea textului. El trebuie căutat în structura de profunzime, adică acolo unde trimit sugestiile, expresivitatea și ambiguitatea limbajului metaforic după ce, se înțelege, acestea au fost penetrate prin decodificare.

Un exemplu de ceea ce înseamnă interpretarea unui text poetic la nivelul structurii de suprafață și al celei de adâncime ni-l oferă St.Augustin Doinas în comentariile asupra baladei sale, *Mistrețul cu colți de argint*[91]. La nivelul unui "grad zero al lecturii simbolice", poemul ar putea fi citit "ca un simplu episod de vânătoare, ca o baladă cinegetică", urmând pas cu pas momentele fabulei. Confortul unei asemenea lecturi este tulburat de statutul ambiguu al celor trei viziuni ale prințului-vânător: sunt ele reale sau imaginare? Este o întrebare la care amatorul de "istorii" nude nu se simte tentat să răspundă. Dacă ar încerca s-o facă, ar trebui să înainteze pe treapta "lecturilor simbolice", adică să treacă de la structura de suprafață spre cea (cele) de adâncime. Pătrunzând aici, autorul oferă o interpretare a baladei ca expresie a unui "act ritual cu finalitate spirituală", bazat pe semnificația vânătorii în "culturile vechi", ca "ritual al inițierii" ori, în sfârșit, "ca o artă poetică". Poetul nu recomandă ca adecvată vreuna din aceste lecturi și nici nu

Scanned with OKEN Scanner

este nevoie s-o facă. A rămîne la receptarea poemului ca simplă poveste de vânătoare înseamnă a intra în cohorta celor care caută în literatură doar vreo "istorie pe apă".

Sensurile și semnificațiile profunde apar dincolo de povestea ca atare, dar, trebuie s-o spunem, pornind de la datele ei și interpretându-le din perspectivă alegorică și simbolică. La aceasta îndeamnă și obligă natura ambiguă și caracterul polivalent al limbajului. El incită la interpretare, la căutarea altor sensuri decât cele aparente chiar prin contrarierea orizontului de așteptare al cititorului. Iar cititorul pe care contează poeții este cel ce recunoaște ca adevărată doar poezia care-l contrariază, stimulându-i astfel inteligența și imaginația, trezindu-i din amorțire sensibilitatea.

Scanned with OKEN Scanner

5. *Universul poetic*

Definiții mai vechi, valabile în generalitatea lor și astăzi, prezintă literatura ca expresie a vieții. Imaginea pe care opera literară o oferă cititorului este lumea, universul ei.

Diferența dintre "lume" și "univers", în accepțiile generale ale acestor termeni, o face M. Dufrenne dintr-o perspectivă largă, folosind drept criteriu puterea de percepere a omului, limitele experienței lui existențiale. Astfel, lumea este definită ca "realul ordonat vieții singulare a unei conștiințe care percepe: real nedeterminat, dar semnificant, fiind centrat pe experiența unei ființe singulare", iar universul ca "lumea a cărei indeterminare mai întâi încercată ca prelungire a perceputului și simțitului este de acum înainte cuprinsă în extensie"[92]. "Prelungirea", "extensia" care face din "lume" un "univers" vizează facultatea imaginativă a omului, capacitatea lui de a cuprinde prin gândire și intuiție ceea ce se situează dincolo de "perceput" și "simțit", de ceea ce poate fi cunoscut prin simțuri. În sfera literaturii, a artei în general, imaginația are un rol fundamental în constituirea universului lor. Aceasta este una din explicațiile folosirii mai frecvente a noțiunii de "univers" ca lume a operei cu o arie de cuprindere ce depășește cu mult ceea ce se percepe pe cale senzorială. "Univers" este, deci, un mod de a numi această lume, nu atât mai expresiv, cât mai cuprinzător și mai adecvat naturii înseși a operei literare.

Într-un sens restrâns și totuși general, universul poeziei este constituit din obiecte și sentimente. În viziunea lui G. Călinescu, obiectele formează "universul poeziei", iar sentimentele "tematica" ei. Și aceasta pentru că poetice devin obiectele ce dobândesc semnificație, acelea care exprimă un "Eu"; or, eul este tema primordială a poeziei. Noțiunea de univers poetic include, deci, în sfera ei semantică obiectele și semnificațiile lor, mai bine spus obiectele semnificative poetic sau sensurile poetice ale obiectelor.

O precizare se cere numaidecât făcută: când vorbim de poezie, prin "obiect" înțelegem o gamă extrem de largă a componentelor universului ei, de la lucrurile materiale până la faptele, sentimentele și ideile care

Scanned with OKEN Scanner

constituie substanța conținutului poetic. Nu este vorba, așadar, de obiecte, idei etc. luate ca atare; nu acestea alcătuiesc un univers poetic, ci în ipostaza ce rezultă din metamorfoza la care le supune viziunea poetului, marcate de această viziune, încărcate cu sensurile dobândite prin filtrarea lor de către conștiința poetică. Astfel că "[..] prin «universul» scriitorului sau operei ne reprezentăm mai totdeauna concepția unui artist despre «lumea ca atare», felul în care a văzut-o, a înțeles-o, a judecat-o, eventual a transformat-o în imaginație, căutând în arta lui literară atât fantezia, cât și fundamentarea ei în real. Se urmărește așadar nu atât lumea care rezultă prin prelucrarea proprie a realului, cât prezența acestui real în operă"[93].

De fapt, în operă e prezent realul semnificativ așa cum se configurează el în urma prelucrării de către poet a realului obiectiv, conferindu-i expresivitate și sens poetic. Astfel constituit, universul poetic este, în raport cu cel real, unul secund și autonom; secund pentru că este un reflex ("reflectare") a celui obiectiv și autonom fiindcă, odată configurat, universul operei apare ca structură de sine stătătoare, suficientă sieși ca substanță și conexiune a componentelor. Caracterul fictiv al acestui univers decurge nu atât din irealitatea elementelor constitutive, cât din faptul că aceste elemente sunt selectate și combinate după criteriile artei - altele decât cele ale logicii - și supuse unui proces de semnificare ce pune în evidență viziuni subiective. Câtă subiectivitate, atâta ficțiune!

Universul poetic este un univers uman. Această dimensiune privește nu atât componentele acestui univers, care pot aparține unor sfere din afara celor propriu-zis umane, cât funcția și sensurile lor. Lumea literaturii este una antropomorfă și antropomorfizantă mai întâi pentru că este construită de om cu scopul de a-i reflecta preocupările, stările și ideile. Selectarea din real sau configurarea prin analogie cu realul a constituienților universului literar, poetic se realizează în virtutea acestui obiectiv primordial: de a semnifica omenescul în cele mai diverse ipostaze ale sale. Semnificațiile operei literare sunt semnificații umane: socială, psihologică, morală, ideologică. Lumea obiectelor care populează poezia devine o lume poetică în măsura în care exprimă ceea ce simte și gândește omul-poet, ori îl evocă pe acesta. Direct sau

Scanned with OKEN Scanner

indirect, explicit sau implicit, spiritul poetului este prezent în operă. Omul-poet vede în lumea reală ceea ce starea lui sufletească și gândirea lui *îl determină* să vadă *ori vrea* să vadă. Din această lume îl alege și introduce în poem ceea ce îl exprimă ca afectivitate și inteligență.

În *Poeticul*, M.Dufrenne revine de mai multe ori asupra raportului dintre om și natură. Omul este parte a naturii, produsul ei cel mai înalt; dar și necesar, pentru că prin el existența naturii capătă sens. Omul-poet este "vorbitorul" despre natură, cel prin care natura devine lume, adică o realitate ordonată de conștiință și receptată prin prisma unei experiențe. Poezia, inclusiv cea care dă expresie sentimentului naturii, este o proiecție a conștiinței poetului; ea dobândește o alcătuire și un sens care reflectă experiența poetului, pe cea existențială dar și imaginară.

În accepția cea mai proprie, modernă, poezia este expresie a eului, "vorbire" despre eu. Lirica modernă nu este concepută și nici făurită doar ca discurs confesiv direct. O tendință tot mai puternică, observată, printre alții, de Hugo Friedrich, este cea de "obiectivare" a liricii. Practic, aceasta constă în a situa în prim-planul poemului un obiect, un eveniment etc. care sugerează ceea ce artistul cugetă și simte. Dacă genul liric "nu este altceva decât o serie nesfârșită de variațiuni pe tema eului"[94], esența eului se dezvăluie nu numai direct, ci si prin intermediul lucrurilor, evitându-se astfel cantonarea poeziei în sfera exclusivă a confesiunii. Aceste lucruri constituie partea "materială", mai mult obiectivantă decât obiectivă, a universului poetic.

Încercând să dea un contur cât de cât perceptibil conceptului atât de cuprinzător numit univers poetic, știința literaturii îl definește prin raportare la real, considerându-l un analog al realului, dar nicidecum o copie a acestuia. În *Introducere în poezia contemporană*, E. Negrici semnalează modalitățile în care un artist concepe realul: obiectual și evenimențial. Pornind de aici, putem identifica în sfera universului poetic prezența elementelor lumii obiective: ființe, lucruri, evenimente a căror existență este, aparent, independentă de eu și a unui alt fond, mai pronunțat și mai explicit subiectiv, în care se includ senzațiile, sentimentele și ideile artistului. Asemenea diferențieri, operate numai din nevoia practică de a sistematiza, nu vor să inducă viziunea unui

Scanned with OKEN Scanner

univers poetic fragmentat de frontiere care nu se percep în lumea poeziei, a cărei unitate organică este asigurată de omniprezența eului. Obiectele și evenimentele prezente în această lume sunt "împrumutate" din cea reală pentru "a vorbi" despre eu. În formulările lui E. Negrici, există "evenimentele gândului" ce constituie fondul poeziei "de concepție" și "întâmplările sufletului" ca fond al liricii sentimental-confesive, alcătuit din sentimente care pot fi, efectiv, ale "eului creator", dar și, "printr-un efort de identificare - închipuite de acesta, adică, în fond, *apropiate* [s.a.] de el"[95]. În aceeași lucrare, E. Negrici analizează sistematic redimensionările operate de poeți asupra realului în funcție de ceea ce vor să sugereze prin fenomenele existenței obiective ori printr-o lume imaginată dincolo de real și ca replică a acestuia. Trei sunt, în viziunea autorului, modalitățile acestor redimensionări: *prelucrarea* realului în vederea atribuirii ori sugerării unor sensuri, *transfigurarea* realului pentru a face din el un reflex al stărilor interioare și, în sfârșit, *substituirea* elementelor realității obiective printr-un univers obiectual și evenimențial imaginar, nu o dată absurd, totdeauna subiectiv. Identificarea proceselor prin care poezia metamorfozează realul oferă repere extrem de utile analizei și interpretării, atît sub aspect teoretic, cât și prin ilustrarea lor în operele unor poeți români[96].

Setea de real a poeziei, ca și maniera în care acesta devine univers poetic sunt puse în evidență de Șt. Augustin Doinaș într-o suită de reflecții. În viziunea sa, "obiectul poeziei" nu este "realul obișnuit", ci raportul, particular fiecărui poet, între subiect și obiect, "adică relația emoțională aparte între eul subiectiv și realitatea din jur". Singur poetul își poate "topi" eul în non-eu, depășind, prin imaginație, limitele obiective ale lucrurilor. Realul indică "limita obiectivă a domeniului poeziei", pe când "granița" ei "subiectivă" e trasată de emoție. Realul și legile care-l guvernează sunt pentru poet un "punct de plecare"; totdeauna însă "poetul vizează tâlcurile"[97], adică le "construiește", le atribuie. Selectarea de către poet a elementelor realului este ea însăși un act poetic, săvârșit după criterii poetice.

Raporturile dintre poet și realitate sunt extrem de complexe. Există, cum s-a văzut, o atracție magnetică exercitată de concret asupra

Scanned with OKEN Scanner

poeților, o fascinație a concretului, chiar o obsesie a lui, manifestate în forme variate. Semnificativ în cel mai înalt grad este contrastul dintre real și imaginarul poetic. El "constituie, poate, însăși istoria inepuizabilă a spiritului poetic"[98]. Modul de raportare la real diferențiază "sensibilitatea poetică tradițională" de cea modernă. Cea dintâi este mai atașată, mai aproape de concretul palpabil, imediat, în timp ce poetul modern manifestă față de real "un suveran dispreț", făcând din el un "simplu pretext de plecare, de unde - în continuare - el se simte chemat să ne ofere viziunea sa proprie" ca "*replică* [s.a.] la această realitate, adică un nou univers cu existență pur artistică, în vers, un univers care dublează și mimează universul înconjurător"[99].

Un adevărat inventar de obiecte ce pot deveni sau nu poetice în funcție de capacitatea ori neputința de a sugera este oferit de G. Călinescu într-un imaginar dialog dintre "profesor" și "elevul" său dornic să deslușească tainele poeziei. Cu umorul și ironia cunoscute, "profesorul" enumeră și caracterizează lucruri și ființe, reale sau imaginare, mai mult sau mai puțin apte să devină simboluri poetice, de la cele mai apropiate până la corpurile cerești. Dintre situații, sunt considerate poetice acelea "care descoperă analogii fundamentale între noi și procesul universal"[100].

Observații deosebit de interesante din acest punct de vedere conține cartea lui Jean Cohen, *Le haut langage*. Pentru poeticianul francez, un obiect își sporește sau își diminuează potențialul sugestiv în funcție de poziția lui în spațiu, de fundalul pe care este proiectat. Acest potențial devine maxim când obiectul "umple totalitatea spațiului pe care-l ocupă", nelăsând loc contrariului, negației sale; într-o atare postură, el se constituie în obiect totalitar, adică perceput ca unic, fără "concurență", devenind un "lucru-lume"[101]. Individualizarea obiectului poetic prin proiecția pe un fundal contrastiv: un obiect mobil pe un fundal static, o culoare pe un fond optic diferit, lumina jucând, în acest din urmă caz, funcția unui generator de efect poetic. De exemplu, clarul de lună dobândește o conotație afectivă, creând impresia că obiectele se proiectează nu pe fundalul "lumii", ci al neantului; el nu mai este mărginit, ci invadează tot câmpul vizual, dominându-l. Credem că, în acest caz, mai curând atmosfera este poetizantă, ea favorizând

Scanned with OKEN Scanner

redimensionarea imaginară, hiperbolizantă a obiectului. Cât despre peisaj, el se poetizează, adică devine "stare de suflet" când este perceput ca "totalitate omogenă" și aceasta se întâmplă cu tabloul panoramic în care opoziția obiect - fundal este eliminată. "De o manieră mai generală, se poate invoca drept condiție favorizantă a poeticității orice «efect de voal», tot ce dizolvă formele, extenuează culorile, înecă diferențele"[102]. Observațiilor lui Cohen privind condiționarea efectului poetic de indeterminarea contururilor, condiționarea efectului poetic de indeterminarea contururilor, de vagul în care plutesc obiectele li s-ar putea replica prin evidențierea aceluiasi efect în cazul contrastului, al antitezelor, frecvente în poezia romantică. Dar autorul are în vedere poezia modernă, considerată ca atare începând cu simbolismul. Iar simbolismul a negat potențialul poetic al antitezei, preferându-i vagul. Desigur, afirmațiile de acest gen au un anumit grad de subiectivitate. Maniera de a poetiza realul, procedeele poetizării sunt, toate, la îndemâna și la latitudinea poetului; el "propune" ceea ce talentul și propria viziune îi "impun", cititorul beneficiind de ceea ce poate și cât poate.

Interesante sunt, la Cohen, nu numai observațiile, ci și (poate, mai ales) exemplele cu care le ilustrează. În opinia lui, virtualitățile poetice ale unor lucruri depind de structura fenomenologică a obiectelor însesi, structură în care perceptivul se asociază cu imaginarul. Astfel, ruinele au o "frumusețe intrinsecă" emanată de corespondența între ceea ce sunt și ce evocă - o metonimie a trecutului și prezentului, aflate în contrast: un "prezent-trecut, amestec de acum și altădată", o "prezență a absenței"[103]. Tot asa și nava, dar prin raportare la spațiu: un "aici" concret și un "în altă parte" imaginar, ori, la Minulescu al nostru, trenurile ce trec prin "gările cu firme albastre".

Pentru acelasi autor, similitudinea dintre poezie și vis vine din faptul că visul șterge distincția dintre obiect și fundal. În genere, poezia produce un "efect de vis". Similară visului și reveriei este amintirea; ea păstrează din ceea ce a fost trăit doar impresia, atmosfera. O asemenea "memorie" este cea a poetului, modul lui de a vedea lumea: plutind în vag, în obscur. Cu observația că în vag și obscur pluteste nu numai ceea

ce a fost, ci și ceea ce poetul proiectează în viitor: dorințe, visuri de mai bine - acel "bine închipuit" din care el "își face fericirea", cum spunea Heliade al nostru.

Pentru că percep lucrurile expresive sau expresia lucrurilor, poeții sunt adesea asociați, în plan psihologic, copiilor. "Poezia este o stare de copilărie conservată", spunea Goethe[104]. Efectul poetic este, și el, condiționat de existența, la cititor, a stării de ingenuitate și a capacității de a se înălța în ceea ce Maiorescu numea "sfera ficțiunii ideale".

Obiectele, ființele, ca și situațiile și evenimentele în care sunt implicate, odată pătrunse în poezie, determină "obiectivarea" universului ei, constituind o modalitate, din ce în ce mai mult folosită de poeții moderni, de a încarna stări interioare și idei, de a le sugera. Pentru aceasta, ei recurg frecvent la simbol și alegorie. Când realul formează domeniul predilect al reflectării poetice, el devine temă. Un exemplu în acest sens este pastelul - tip de poem în care descrierea constituie procedeul predominant, când nu e unicul. Un asemenea gen de poezie "a naturii" reprezintă o componentă mai puțin bogată a liricii; oricum, preferința poeților moderni merge prea puțin spre tipul "clasic" de pastel. În mod obișnuit, obiectele ce pătrund în universul lor liric devin motive cu funcție ilustrativă pentru temele poeziei sentimental-confesive, reflexive ș.a. Ele sugerează stări interioare, configurează cadrul și atmosfera, ori materializează o idee.

Alegerea, distribuirea în poem și angrenarea elementelor preluate din realitate în situații ce devin "evenimente" ale eului sunt procese a căror funcție esențială este aceea de a semnifica, de a genera sens poetic. Ele sunt ordonate în funcție de *ideea* poemului, identificabilă în acea finalitate afectivă, morală ori filosofică implicată în text mai mult sau mai puțin discret; mai mult - chiar ostentativ - când poetul ține ca receptorul să perceapă clar și cu ușurință ceea ce "vrea să spună"; mai puțin sau deloc în poezia modernă, unde obscuritatea deliberată a mesajului "ascunde" ideea, lăsând ca ea să fie, eventual, depistată de cititor. Oricum, în înțelesul pe care-l avem aici în vedere, ideea rămâne "unitatea de sens a lumii poetice"[105], sensul către care ea orientează, reprezentând semnificația globală a operei.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre componentele fondului mai pronunțat și oarecum mai explicit subiectiv al poeziei, cea pe care interpretarea trebuie s-o diferențieze și s-o nuanțeze mai apăsat este nivelul intelectual al acestui fond, universul ideilor. Intră în discuție, aici, îndeosebi poezia de meditație, "filosofică". Ceea ce se impune de la început în interpretare este faptul că obiectul poeziei reflexive este ideea poetică, definită de Șt.Augustin Doinas ca "raportul absolut personal între eul poetic și o asertiune de ordin general - concept, idee, teorie -, raport în care ideea respectivă s-a topit și a cristalizat din nou într-o formă a cărei expresie este una singură: aceea pe care a iscat-o poetul"[106]. Cu alte cuvinte, ideea poetică este cea pe care artistul o gândește simțind-o sau o simte gândind-o, întrepătrunderea dintre rațional și afectiv fiind încorporată în expresia verbală ca formă-sens.

În 1937, în studiul *Filosofie și poezie*, T. Vianu punea în evidență, pe de o parte, înrudirile dintre filosofie ca domeniu al ideilor abstracte și poezie, iar pe de altă parte specificul poeziei de idei, metamorfoza ideii ca atare prin trecerea ei la idee poetică. Ceea ce apropie filosofia și poezia nu este identitatea de conținut, ci un "elan către totalitate și necondiționat ce le străbate deopotrivă"[107]. Acel *tot* către care amândouă aspiră este absolutul; filosofia caută să-i dezvăluie enigma, în timp ce poezia vrea să-i construiască imaginea "cu mijloace umane", *id.est*: prin expresie verbală. Poezie filosofică nu este cea care îndoctrinează "în loc să închipuie și să cânte"[108], ci aceea care sugerează prin simbol. Ea construiește "viziuni de totalitate a lumii", viziuni prin care pătrunde "în misterul lucrurilor și al legăturilor dintre ele"[109]. Semnul apropierii de poezie este transformarea ideii în "eveniment" subiectiv. Domeniul ei nu sunt ideile ca atare, ci intuițiile spirituale ale absolutului; o formă a acestor intuiții poate fi și ideea, "ca un mod special de adâncire a viziunii"[110], alături de imagini și de armonia poetică. În esență, ceea ce numim concepția poetului reiese din confruntarea eu-lume, pe când cea a filosofului se conturează prin confruntarea sistemelor de idei abstracte. Concepția poetului se realizează, hotărâtor, în opera propriu-zis literară. Alte documente - articole, interviuri, memorii - pot fi invocate ca surse complementare în definirea ideologiei scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

T. Vianu atrage atenția asupra interpretării poeziei de idei. În opinia sa, trebuie evitată atât comentarea textului poetic din unghiul exclusiv al conținutului intelectual, cât și considerarea lui ca alegorie morală cu sensuri prestabilite. Se înțelege că interpretarea trebuie să aibă în vedere "mijloacele umane", adică expresia verbală prin care se conturează dimensiunea ideatică a universului poetic, acea formă-sens ca simbioză organică a semnificantului și semnificatului poetic. În poezie, ideile contează numai în măsura în care "sunt într-adevăr încorporate în chiar textura operei literare, când devin părți «constitutive» ale acesteia, când încetează de a fi idei în sensul obișnuit de noțiuni, devenind simboluri sau chiar mituri"[111]. Ca și aspectele sociale, morale etc., ideile nu au, prin ele însele, valoare estetică. Poezia de idei trebuie interpretată urmând principiile aplicate oricărui alt gen literar.

Din perspectiva secolului XX, relația literatură - filosofie se realizează pe trei direcții: "1. filozofia ca referință culturală, ca simplu citat; 2. argumentul filozofic organizează structura sau modul narațiunii; 3. textul literar este suportul unui mesaj speculativ"[112]. În literatură, conceptele si temele filosofice precum "viața și moartea, binele și adevărul, conflictul dintre valori: bine/frumos de pildă"[113] pătrund supunându-se specificului literar și trebuie evaluate prin integrarea în și prin raportarea la acest specific. În opinia lui R. Wellek, izolarea, într-o operă, a unei idei sau a unui fragment pentru ideea cuprinsă în el este "dezastruoasă" pentru înțelegerea întregului[114]. Din punctul lui de vedere, identificarea, în operă, a elementelor unor sisteme filosofice cere răspunsuri la următoarele întrebări: în ce măsură aceste elemente lămuresc concepția generală a scriitorului, la care sistem a aderat și cât de profund, a elaborat scriitorul un sistem filosofic propriu, cât depinde valoarea operei de ideile pe care le conține? Se cuvine adăugat, cu riscul unor repetări agasante, că o asemenea identificare se cere desfășurată paralel cu evidențierea metamorfozei ce face dintr-o idee, pătrunsă în universul operei, o idee poetică. Pentru aceasta, trebuie interogată expresia poetică prin care ideea dobândește conotații subiective sugerate de substanța și forma imaginii. Măsura în care ideea se îndepărtează de statutul ei de concept și se lasă doar sugerată de forma-sens este, în ultimă instanță, distanța

Scanned with OKEN Scanner

ce separă un text ce expune, fie și în versuri, un sistem filosofic - ideologic, o concepție socială ori o doctrină morală de artă în general și de poezia autentică în special. Poziția mai apropiată sau mai depărtată de unul din acesti poli definește gradul mai mic sau mai mare de poeticitate. O asemenea axă poate fi imaginată ca o balanță care "măsoară" ceea ce este atât de greu de măsurat: talentul, ca și modul de a concepe literatura, poezia.

Scanned with OKEN Scanner

6. *Literaritate / Poeticitate*

Literaritatea, ca și componenta ei de mai înaltă și, oarecum, mai concretă specificitate, *poeticitatea*, reprezintă calități-sinteză ale operelor. Ele însumează toate particularitățile care fac dintr-un text o operă literară. Dificultățile definirii acestor concepte provin în primul rând din imposibilitatea de a însuma ceea ce nu se lasă cuprins în formulări definitive. În al doilea rând, caracterul extrem de cuprinzător, diversificat, adesea ambiguu, oricum complex al unor noțiuni cum sunt cele de conținut, formă, sens, univers literar etc. inhibă tentativa de a le topi în una singură. În sfârșit, un asemenea demers are de înfruntat exigențe descurajatoare: de a contura succint și, măcar în intenție, exact concepte aflate în devenire, în jurul cărora disputele sunt vechi și mereu reluate. Și totuși...

*

Literaritatea este genul proxim al definiției literaturii înseși. Diferențele specifice apar din momentul în care fiecare gen ori operă își revendică literaritatea ce decurge din modul particular de a se constitui într-o structură artistică din ce în ce mai concret determinată pe măsură ce "coborâm" dinspre atributele generale spre încarnarea lor în texte concrete.

Formalismul rus a dat în 1921, prin Jakobson, cea mai generală definiție a literarității: "[...] ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară"[115]. Ea implică, înainte de toate, însăși condiția operei ca "produs" artistic a cărei finalitate esențială este aceea de a produce cititorului o plăcere estetică. O asemenea plăcere este, deopotrivă, una a afectivității și a intelectului, de o puritate proporțională cu "gratuitatea" ei: nu este generată de o "valoare de întrebuințare" și nu este utilă în înțeles pragmatic, ci într-un sens spiritual. În 1935, G. Călinescu, după ce afirma că poezia este o formă de manifestare a vieții, lămurea în ce constă lipsa de finalitate practică, aceasta putând fi susținută "întrucât ea [...] nu ne previne, [...] nu ne învață ce e bine și ce e rău, deci nu

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să fie morală. Poezia nu instruiește și nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual"[116]. Ca imagine a "lumii", opera literară oferă o plăcere ce se adresează si simțurilor, o încântare generată de frumusețea imaginii ca atare, strâns corelată cu satisfacția de a descoperi în ea o semnificație. La cititorul cultivat și matur, toate acestea sunt însoțite de sentimentul, mai mult sau mai puțin conștientizat, că asemenea "evenimente" ale spiritului sunt produse de o creație a omului, făptuită pentru încântarea semenilor. Satisfacția cititorului este produsă de poezie ca mijloc de cunoaștere și modalitate de comunicare. Dar plăcerea estetică este produsă și (sau mai ales) "de frumusețea intrinsecă a uneltei" (expresia poetică), de obiectul "bine făcut" (poemul). "Plăcerea ludică și libidinală [senzorială]... este un mijloc ce mobilizează nu numai spiritul, ci sensibilitatea și corpul"[117]. Aceasta este, în termeni generali, esența emoției estetice, scop și efect final al operei.

În ceea ce privește bazele ontologice (modurile de existență) și criteriile literarității, rețin atenția două contribuții relativ recente.

În 1975, H.F. Plett avansa ideea că teoriile care operează cu criterii parțiale - mimetică, expresivă, receptivă și retorică – s-ar putea integra în una singură, cea semiotică, pe care o situează în proximitatea unei științe "integratoare" a textului, a literaturii, știință ce rămâne să fie elaborată. Pornind de la un enunț-axiomă: literaritatea "este forma de text specifică esteticului"[118], Plett susține că reperul fundamental al definirii ei îl constituie deviația. Deși precizează că deviația pe care o are în vedere privește toate dimensiunile textului, autorul ajunge, în mod fatal am spune, la manifestările ei din sfera limbajului, deci la un criteriu care, dacă nu în întregime, este prioritar unul formal.

Mai cuprinzătoare și, prin aceasta, mai larg integratoare ne apare teoria literarității elaborată de G.Genette. Deși criticul francez nu excelează prin consecvență (deci nici prin claritate) în utilizarea termenilor ("regim", "criteriu" și "mod"), lucrarea sa pune în evidență două moduri fundamentale de existență a literarității: "constitutiv" și "condițional", la care adaugă un al treilea - modul "dicțiunii" -, situat la interferența celorlalte două.

Modul constitutiv de existență a literarității este "garantat de un complex de intenții, de tradiții culturale de toate felurile"[119]. "Intențiile"

Scanned with OKEN Scanner

sunt ale autorilor de opere literare a căror voință, mărturisită sau deductibilă, este de a elabora texte cu finalitate artistică, circumscrise genurilor consacrate: epic și dramatic, recunoscute ca atare de Aristotel, la care se va adăuga, ulterior, liricul. Prin tradiție, orice text care întrunește trăsăturile esențiale ale unuia din aceste genuri (ori combină, adăugăm noi, elemente din două sau chiar din trei) este considerat literar. Identificarea ca literare a textelor epice sau dramatice se bazează mai ales pe criteriul tematic, constând în "ficționalitate". Opera de ficțiune este socotită totdeauna literară "poate pentru că atitudinea de lectură [a cititorului] pe care o postulează (faimoasa «suspendare voluntară a incredibilității») este o atitudine estetică în înțelesul kantian, de «dezinteresare» privind raporturile cu lumea reală"[120]. Această "dezinteresare" înseamnă situarea enunțului ficțional "dincolo de adevărat și de fals", în virtutea unui "contract de iresponsabilitate"[121], adică pe baza unei convenții la care cititorul cult aderă tacit și care-i impune să aprecieze universul operei ca univers fictiv, suficient lui însuși, "adevărat" ca ficțiune, ca imagine autonomă în raport cu realitatea exterioară. O asemenea convenție decurge din criteriul estetic al gratuității artei, al autonomiei ei în raport cu lumea reală și cu oricare alt produs al spiritului.

Întemeierea modului "constitutiv" al literarității doar pe criteriul tematic (al ficționalității), așa cum se întâmplă la Aristotel și la adepții lui, exclude poezia lirică. Admiterea acesteia în sfera literarității a însemnat acceptarea unui alt criteriu fundamental: cel formal. Recunoașterea poeziei ca gen literar s-a produs începând cu Renașterea, iar a criteriului formal considerat ca atare a realizat-o romantismul. Acest criteriu se bazează îndeosebi pe particularitățile limbajului poetic. Primul și cel mai evident semn distinctiv al formei poetice este versul. Din împrejurarea că versul nu este un fapt de limbaj specific doar genului liric, mai mult, că el nu este nici măcar indispensabil pentru expresia lirică s-a ajuns în mod necesar la includerea în sfera literarității a *substanței* lirice. Pentru a marca diferența dintre modul ficțional și cel poetic, Genette aduce în sprijin formulările lui Käte Hamburger pe care le consideră drept cele mai elaborate și originale. În opinia acestei cercetătoare, în ficțiune (epică sau dramatică), enunțurile

Scanned with OKEN Scanner

au ca "eu - origine" personaje fictive și, prin aceasta, sunt ficționale; în lirică, apar "enunțuri de realitate" a căror sursă este "un eu indeterminat", nu poetul, nici "vreun alt subiect anume". Autoarea menționată afirmă că liricul se definește "printr-o atitudine de enunțare mai mult decât printr-o stare de limbaj"[122]. Acest "mai mult" pune în evidență faptul că "atitudinea lirică", substanța afectivă și ideatică a poeziei lirice este un element constitutiv al literarității mai important decât limbajul. De fapt, distincția dintre ceea *ce* comunică poezia lirică și *cum* comunică, precum și ierarhizarea lor devin cel puțin inoportune din perspectiva înțelegerii poeziei ca sinteză între expresie și sens, realizată prin ceea ce P. Valéry numea "o anume tainică alchimie verbală"[123].

Oricum, versul si limbajul poetic în general sunt elemente de primă însemnătate ale criteriului formal al literarității. În opinia lui Genette, funcția poetică a limbajului conferă unui text caracterul de operă de artă si pe această funcție se sprijină definirea literarității prin poezie, o definire numită de criticul francez "poeticistă". În cadrul modului "constitutiv", ea stă alături de definiția prin ficțiune.

Funcționarea fiecăruia din aceste două criterii ale literarității nu poate fi concepută ca paralelă în mod constant și cu atât mai puțin ca independentă. Ficțiunea ca atare devine literatură în măsura în care este încorporată în expresie verbală. I. Coteanu remarcă faptul că între ficțiunea "ca activitate liberă" și normele restrictive ale limbii prin care aceasta se comunică există o contradicție, opera literară fiind o cale specifică de a o rezolva. Dimensiunea estetică a operei nu poate fi realizată ignorând ficțiunea, dar nici încorporarea ficțiunii în expresie verbală, aceasta din urmă reprezentând actul însuși de constituire a artei literare. Calea stabilirii literarității este cea a combinării criteriului ficționalității cu cel estetic[124], acesta din urmă derivând din funcția poetică a limbajului.

Modul constitutiv atestă literaritatea ficțiunii în proză și a poeziei lirice, definită pe baza criteriului tematic si, respectiv, formal. Reunite și aplicate diferențiat în funcție de natura genurilor și operelor, aceste criterii permit includerea în sfera literarității constitutive a "acelui vast imperiu de mijloc care este ficțiunea poetică de tipul epopeii, tragediei

Scanned with OKEN Scanner

și comediei clasice, dramei romantice sau romanului în versuri"[125]. Astfel, operele a căror literaritate se stabileste pe baza acestor criterii cu un înalt grad de obiectivitate acoperă cvasi totalitatea genurilor propriu-zis literare.

Ceea ce îl determină pe Genette să introducă un al doilea mod de existență al literarității - cel "condițional" - este faptul că modul constitutiv nu admite în sfera lui "literatura neficțională în proză: istoria, elocvența, eseul, autobiografia"[126]. Stabilirea literarității scrierilor din aceste domenii face necesară elaborarea unei poetici "condiționaliste". (Cea pe care se întemeiază modul constitutiv este numită de Genette "esențialistă" pentru că are în vedere trăsăturile tematice și formale ce alcătuiesc însăși esența *literară* a operelor). O astfel de poetică încredințează "criteriul literarității" judecății de gust, întemeiate pe aprecieri și motivări subiective. Dacă pentru teoriile constitutive (esențialiste) ale literarității întrebarea fundamentală este: "Ce texte sunt opere?", pentru cea condiționalistă ea sună astfel: "Cu ce condiții sau în ce împrejurări poate un text, fără nici o modificare internă, *să devină* operă"[127]. În virtutea principiului ei subiectiv, poetica condiționalistă consideră ("simte") literar "orice text care provoacă în mine o satisfacție estetică". Pentru Genette, această poetică este o "nouă vulgată, elitistă în însuși principiul ei", apanaj al cititorilor culți[128]. "Vulgată", credem, pentru că include în sfera literarității scrieri care nu aparțin în mod "constitutiv" domeniului "nobil" al artei literare decât prin unele componente ficționale ale fondului lor și (poate, mai ales) prin unele trăsături expresive pe care arta literară le revendică; "elitistă" pentru că se bazează pe judecata de gust a cititorului capabil să perceapă infiltrarea artei literare în texte cu altă finalitate, realizându-se, astfel, o "recuperare estetică pe seama adevărului și utilității"[129]. Textele astfel "recuperate" sunt îndeobște situate în zona de interferență a artei cu non-arta, ele constituind acea "literatură de frontieră" disputată de domenii diferite[130]. O astfel de literatură are nu numai o tradiție bogată (istoria scrisă de autori antici sau de cronicarii noștri este, în bună măsură, narațiune ce nu refuză ficțiunea), ci se practică neostoit și astăzi (oratoria ce emoționează, eseul care asociază informațiile și ideile în virtutea unei libertăți asumate subiectiv, la care se adaugă cel puțin

Scanned with OKEN Scanner

voința de a scrie "frumos", memoriile și biografiile care apelează la ficțiune pentru a suplini absența documentelor sau pentru a construi imaginea dorită a personalităților și evenimentelor evocate etc.).

Genette nu consideră nici una din cele două teorii - esențialistă și condiționalistă - drept universală. De aici necesitatea ca, prin sintetizarea lor, să se elaboreze o "teorie pluralistă" corespunzătoare literarității ca "fapt plural", definit, adică, prin luarea în considerare a ambelor "moduri" și a tuturor criteriilor, ca și prin aplicarea lor adecvată naturii fiecărei opere.

Cât despre cel de al doilea mod al literarității, numit de Genette al "dicțiunii", el nu mai este la fel de clar definit. Ceea ce se reține ca util este faptul că acest mod, situat la interferența celorlalte două, permite demonstrarea literarității poemului în proză; acesta aparține poeziei prin lirism și, parțial, prozei prin expresie. Modul "dicțiunii" pare unul hibrid, ca și tipul de text pe care vrea să-l definească și creat parcă anume pentru a-l defini.

În ciuda unor obscurități și a caracterului cam sofisticat, câteodată, al terminologiei, demersul teoretic al lui G. Genette conturează un tablou complet al modurilor și criteriilor literarității, oferind soluții de principiu, completate cu câteva aplicații, imperios necesare clarificărilor din domeniul atît de complet și controversat al specificului literar.

*

Circumscrisă, cel puțin în principiu, literarității și în concurență cu ea este *poeticitatea*. După cum s-a văzut, poezia este un criteriu al modului constitutiv al literarității. Poeticitatea însumează trăsăturile ce diferențiază un text poetic în cadrul acelei mulțimi alcătuite din textele literare. Dacă literaritatea este calitatea care conferă unui text statutul de operă literară, poeticitatea este suma însușirilor care fac dintr-o operă literară una poetică. Aceste însușiri sunt deopotrivă sau, mai bine zis, concomitent cele ale substanței și ale expresiei poetice. Fondul liric al poeziei, al celei moderne mai ales, are analogii cu ficțiunea epică și dramatică. Aceste analogii decurg din faptul că modul liric de

Scanned with OKEN Scanner

comunicare nu este confesiunea în sensul propriu al cuvântului, ci confesiunea unui eu care devine mărturia tuturor eurilor pe potriva celui care se comunică prin poem. St. Augustin Doinas, vorbind despre "exhibarea de sine" (prezența efectivă în enunțul poetic) a eului în diferite tipuri de poezie, constată că aceasta este "totală și pură" la romantici și aproape inexistentă la expresioniști. Dacă lirismul rămâne, în esență, "o modalitate tipic confesivă, fiind o rostire la persoana I", auto-numită prin pronumele "eu" ori ascunsă "îndărătul unui personaj"[131], în poezia modernă, tendința aproape generală este cea a impersonalizării. Cel care se confesează acum nu este "eul abisal despuiat", ci unul "travestit" în eu arhetipal. În locul eului nud, de neînțeles ca atare, apare "un întreg univers de simboluri" preluate din cultură, care exprimă eul "la modul indirect"[132]. Poetul nu dezvăluie adevăruri intime, "ci produce de fiecare dată măști ale adevărului lumii și vieții", adică "adevărurile" lor subiective. În esență, lirismul este "mărturisire de sine, dar mărturisire impersonală" care ascunde, sporește "misterul" lumii[133]. În ipostaza de confesiune intimă, lirismul este îndreptățit artistic doar ca artificiu ce reunește ființa individuală cu ființa "în genere"[134].

H. Friedrich făcea, în 1956, constatări asemănătoare. Pentru el, poezia modernă nu mai este expresie a sentimentului, ci apare "ca inteligență poematică și «operator» al limbajului, ca artist care-și experimentează actele transformatoare ale fanteziei sale dictatoriale sau ale opticii sale ireale pe un material oarecare, sărac în semnificație"[135]. Tendința spre obiectivare și impersonalizare a eului, ca și fundamentarea viziunii lirice moderne pe fantezia "dictatorială" și pe optica "ireală" a poetului apropie substanța poeziei de ficțiunea pe care se întemeiază universul operei epice sau dramatice, univers prin natura lui mai "obiectiv".

Dar oricât de obiectivat și impersonal ar deveni universul liric, el își păstrează dimensiunea patetică - element-cheie în definirea poeticității. Universul poetic nu este patetic doar prin substanța lui afectivă, ci mai ales prin tonalitatea patetică a sensului poetic. În această ordine de idei, un poetician deja citat, considerând poezia și ca formă de cunoaștere, afirmă că în poetic intră, ca element hotărâtor, "cunoașterea emotivă"[136],

Scanned with OKEN Scanner

rezultat al conlucrării dintre rațiune și afectivitate. Un pașoptist, Gr. Alexandrescu, definea inspirația ca stare a omului-poet în care "sufletul gândește".

Fără a separa fondul poetic de expresia care-i conferă chiar calitatea poetică, se cuvine să atragem atenția, apăsat, asupra faptului că, în definirea poeticității, particularitățile limbajului, începând cu forma versificată, au o importanță covârșitoare. Conștientizarea, la noi, a faptului că expresia este principalul indiciu al "frumosului" poetic se produce mai ferm odată cu celebrul enunț al lui T. Maiorescu, din 1867, conform căruia diferența esențială dintre "adevăr" și "frumos" constă în modul de a comunica ideile: în limbajul neutru și, respectiv, încorporate "în materie sensibilă", adică în limbaj expresiv.

Perspectiva dihotomică a poeticității (= definirea ei, succesiv, prin fond și formă) a fost depășită de poetica modernă care nu mai analizează separat conținutul și expresia, ci poemul ca "formă-sens". Acest concept se opune deopotrivă conținutismului și formalismului, realizând o sinteză în care cele două componente se contopesc în poemul privit ca structură. În opinia lui N. Manolescu, structura poetică include un nivel al limbii și un al doilea, care e de căutat în altă parte. Creația poetică nu este una pur lingvistică. Creativitatea înseamnă, în acest domeniu, elaborare a unui univers aparte, generat de o imaginație care stă, deopotrivă, sub semnul intelectului și al afectivității. În conturarea acestui univers prin limbaj, libertatea imaginației este nevoită să se supună necesităților comunicării, adică normelor limbii. Performanțele comunicării poetice conciliază, în fiecare poem izbutit, termenii unui paradox: de a realiza un tip particular de comunicare și de a asigura căi de acces către un cititor a cărui receptivitate să se "blocheze" cât mai puțin cu putință. "Poezia nu este o pseudocomunicare, ci o comunicare *de un alt fel* decât aceea realizată de către limba însăși..."[137]. Poezia nu înseamnă doar "poetizare" a limbii, ci un proces general de "poetizare": o metamorfoză a lumii care, ca univers al operei, devine poetică. "Forma pe care o construiește poetul este o valoare culturală în care se întâlnesc numeroase exigențe străine de limbă. Poemul nu este pur și simplu un limbaj mai expresiv, mai colorat sau mai pitoresc decât acela uzual: el este un limbaj devenit

Scanned with OKEN Scanner

o operă literară"[138]. Iar opera literară e. o structură pentru care conceptul formă-sens echivalează cu cea mai sintetică definiție a poeticității ei. Constituirea poeticității este rezultatul unei interdependențe dinamice și concentrice între un conținut particular și un limbaj pe măsură. Poemul este rodul convergenței lor.

Noțiunile de literaritate și poeticitate sunt rezultatul ultim al eforturilor de definire a literaturii ca domeniu specific în raport cu altele ce folosesc limba ca mijloc de comunicare. Problema specificului literaturii, a artei literare în esență, s-a pus cu o acuitate crescândă începând cu secolul al XVIII-lea. Romantismul face, mai hotărât, pasul următor, identificând esența literaturii cu poezia, deci, în alți termeni, literaritatea cu poeticitatea. Din acest moment, cele două noțiuni își dispută întâietatea, poeticitatea manifestând tot mai evident și mai "agresiv" tendința de a-și subordona literaritatea. Temeiul ascendentului ei constă în perceperea poeziei ca artă literară supremă, ca esență a artei literare. În accepție largă, poeticul, termen sintetic pentru tot ce înseamnă artă literară, tinde să includă în sfera lui toate genurile literare. Pentru Croce, literarul este identic cu poeticul, neliterarul cu nepoeticul. La noi, E. Lovinescu, vorbește de "poezia epică", "poezia lirică" și "poezia dramatică". Se înțelege că este vorba de sensul cel mai larg al noțiunilor de poezie și poetic. O asemenea extensiune a sferei lor este si urmarea dificultăților de a delimita literatura de non-literatură și, poate, a încercărilor de a pune o stavilă în calea asalturilor unor genuri hibride ce vor să parvină în aria privilegiată a artei. Eliminarea lor în virtutea incompatibilității cu puritatea pe care poezia (poeticul) și-o revendică restrânge, în mod nepermis după unii cercetători mai puțin puriști, domeniul literarității. Si aceasta, cu atât mai mult cu cât poeticitatea este, începând cu formaliștii rusi, frecvent definită după criterii formale, identificată cu limbajul poetic.

Adrian Marino, urmărind îndeaproape dezbaterile epocii noastre asupra specificului literaturii, avansează câteva sugestii pentru soluționarea disputei dintre literaritate și poeticitate. În opinia sa, literaritatea - noțiune cu o carieră "glorioasă" în ultimele decenii - "rezumă terminologia de bază a specificului"[139], fiind asimilată

artisticității. Distincțiile dintre literaritate și poeticitate, contestate de unii, "sunt totusi posibile [...]. O diferență de grad și de intensitate este perceptibilă, în primul rând, chiar dacă nu se știe bine care este polul magnetic: poezia cu un anume «grad de literaritate» sau invers? Tendința este de a considera poeticitatea drept literaritate supremă, esența literarității, deci a literaturii"[140]. Concluzia la care ajunge savantul român este, credem, pe deplin pertinentă: "Poezia ar fi deci «vârful» literarității. Dar - prin circularitate inevitabilă - este posibilă și formula opusă: literaritatea - «element crucial în orice structură poetică» [V. Erlich] - «se manifestă în poezie» [Riffaterre]. Ambele noțiuni sunt sau pot fi gândite solidar și, cu unele excepții, în mod indistinct"[141]. Excepțiile intervin, poate, mai ales în practica analizei și interpretării pentru a pune în evidență literaritatea specifică a unei opere epice, dramatice sau lirice. În cazul poemului, literaritatea se particularizează, manifestându-se ca poeticitate, în virtutea adevărului că poezia este un gen literar cu particularități mai accentuate în raport cu epicul și dramaticul.

*

În interpretarea operei literare, evidențierea literarității (poeticității) reprezintă operațiunea ultimă, cea mai de sus. Reliefarea acestei însusiri-sinteză reprezintă componenta cea mai pregnantă a interpretării *estetice*, finalitatea însăși a interpretării. Ea presupune o privire globală a operei ca structură cu finalitate estetică, ca valoare estetică. Evidențierea gradului de literaritate, ca și a modalităților concrete în care se realizează în operă înseamnă punerea în lumină a originalității. La acest nivel, interpretarea solicită la maximum sensibilitatea estetică - însușire subiectivă ce presupune "percepția prin «sentiment»" ca "moment prereflexiv", urmat, în mod necesar, de intelectualizare[143]. Dintre formele sensibilității estetice, intuiția este cea care facilitează perceperea operei ca totalitate, dar și în nuanțe, gustul jucând aici un rol foarte important. Acest mod subiectiv al apropierii de operă trebuie urmat de detașare și obiectivare, prin care sensibilitatea estetică își asociază rațiunea. Pe această cale se produce conștientizarea a ceea "ce

Scanned with OKEN Scanner

se întâmplă cu *noi* și *în noi*"[144]. Iar ceea ce se ...ămplă este un complex și delicat proces de intrare în rezonanță cu opera. În plan afectiv mai ales, acest proces înseamnă trezirea, de către operă, a "stării poetice", realizarea comunicării sufletesti cu autorul. Pornind de aici și adăugând distanțarea și obiectivarea necesare, ca atitudini mentale, calea care se deschide este aceea a unor aprecieri lucide, formulate într-un limbaj care, rămânând unul logic în esență, se nuanțează, se "colorează" prin aportul afectivității menite să "încălzească" judecățile critice.

Acest ultim demers - cel al aprecierii de valoare, ce include constatarea gradului de literaritate și identificarea modurilor de existență a acestuia - se întemeiază pe analiza elementelor constitutive ale operei. O asemenea analiză presupune explicarea diferitelor componente prin luarea în considerare și a altor factori ce nu aparțin esteticului, dar contribuie la constituirea operei ca produs estetic. Critica este ghidată de principii estetice, dar ca demers analitic și interpretativ se sprijină și pe elemente de altă natură. "De altfel, critică estetică pură nu există. Un critic se dovedește estetician întrucât urmărește numai stabilirea calității artistice a unei opere și în această operație nu se lasă înrâurit de nici o considerație de altă natură. Studiul în sine, însă, analiza, va îmbrățișa toate problemele cu putință, istorice, ideologice, psihologice, adică tot ce poate mări capacitatea de recepție a impresiei artistice"[145]. Necesitatea luării în considerare a determinărilor istorice este impusă și de evoluția concepțiilor despre principiul poetic, despre poeticitate în diferitele etape ale gândirii poetice[146].

Literaritatea (poeticitatea) reprezintă, în analiza și interpretarea operei, niște ținte profilate la orizont. Când literaritatea nu formează obiectivul expres al comentariului critic, ea este considerată ca de la sine înțeleasă, interpretarea realizându-se, în ultimă instanță, din perspectiva ei și în limitele ei de manifestare. Iar ceea ce se situează în afara acestei sfere indică ponderea non-literarului, a non-esteticului în opera analizată. Identificarea gradului de apartenență a unei opere la aria literarității, ca și al abaterii de la ea, se cere realizată la fiecare nivel, aceasta fiind menirea analizei. Interpretarea ca atare le explică și le ierarhizează, făcând posibilă aprecierea globală, sintetică - demersul din urmă și cel mai însemnat (și dificil!) al criticii.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. W. Kayser, *Opera literară*, traducere si note de H.R. Radian, cuvânt înainte de Mihai Pop, Bucuresti, Editura Univers, 1978, p.333.

2. Apud Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Bucuresti, Editura Minerva, 1988, p.XI.

3. W. Kayser, *op.cit.*, p.277 si, în genere, capitolul *Formele de prezentare*.

4. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.3, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, p.86.

5. *Ibidem*, p.88.

6. W. Kayser, *op.cit.*, p.342.

7. Mikel Dufrenne, *Poeticul*, cuvânt înainte și introducere de Ion Pascadi, București, Editura Univers, 1971, p.102.

8. *Ibidem*, p.113.

9. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.cit., p.46.

10. W.Kayser, *op.cit.*, p.231.

11. C. Parfene, *Teorie și analiză literară*, București, Editura Științifică, 1993, p.202.

12. *Ibidem*, p.204.

13. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p.361 (traducerea noastră).

14. *Ibidem*.

15. A. Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968, p.29.

16. *Ibidem*, p.30, 31.

17. *Ibidem*, p.37.

18. *Ibidem*, p.38.

19. *Ibidem*, p.53.

20. *Ibidem*, p.51.

21. Idem, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p.276.

22. *Ibidem*, p 277.

Scanned with OKEN Scanner

23. Ion Coteanu, *Cum vorbim despre text*, în vol. *Analize de texte poetice*, București, Editura Academiei, 1986, p.28.

24. Gaëtan Picon, *Funcțiile lecturii*, București, Editura Univers, 1981, p.19.

25. Paul Valéry, apud A. Marino, *Introducere în critica literară*, ed.cit., p.26.

26. Jean Cohen, *Le haut langage*, Paris, Flammarion, 1979, p.11 (traducerea noastră).

27. A. Marino, *Hermeneutica...*, ed.cit., p.260.

28. Idem, *Biografia ideii de literatură*, vol.cit., p.36.

29. *Ibidem*, p.77-78.

30. Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în vol. *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1964, p.93.

31. *Ibidem*, p.95.

32. M. Dufrenne, *op.cit.*, p.62.

33. *Ibidem*, p.76.

34. Șt. Augustin Doinaș, *Lampa lui Diogene*, București, Editura Eminescu, 1970, p.198-199.

35. Idem, *Măștile adevărului poetic*, București, Editura Cartea Românească, 1992, p.40.

36. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, vol.II, București, Editura Academiei, 1985, p.57.

37. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p.152.

38. H.F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, în românește de Speranța Stănescu, București, Editura Univers, 1983, p.154.

39. Vezi Grupul μ, *Retorica generală*, București, Editura Univers, 1974, îndeosebi capitolele II, III, IV și V.

40. Vezi S. Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei, 1970, p.147-153.

41. J. Cohen, *Structure...*, ediția citată, p.187.

42. I. Coteanu, *Cum vorbim despre text*, vol.cit., p.29-30.

43. N. Manolescu, *Despre poezie*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p.99.

44. P. Guiraud, *La Sémiologie*, Paris, P.U.F., 1971, p.80.

Scanned with OKEN Scanner

45. *Ibidem*. În esență, un semn este iconic prin puterea lui de a trezi în conștiința receptorului o imagine perceptibilă prin simțuri, prin cel vizual îndeosebi.

46. A. Marino, *Hermeneutica*..., ed.cit., p.262.

47. P. Guiraud, *Les fonctions secondaires du langage*, în vol. *Le Langage*, Paris, Gallimard, 1968, p.470 (traducerea noastră).

48. *Ibidem*, p.472.

49. N. Groeben, *Psihologia literaturii*, trad. de G. Liiceanu și S. Mihăilescu, prefață de G. Liiceanu, București, Ed. Univers, 1987, p.204.

50. M. Dufrenne, *op.cit.*, p.69.

51. P.Guiraud, *Les fonctions*..., p.477.

52. H.F. Plett, *op.cit.*, p.155.

53. *Ibidem*, p.342.

54. S. Marcus, *op.cit.*, p.94.

55. Vezi N. Manolescu, *op.cit.*, p.47.

56. S. Marcus, *op.cit.*, p.98.

57. Vezi capitolul *Sensul poetic*.

58. St. Mallarmé, *apud* Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p.774 (traducerea noastră).

59. Al. Philippide, *apud* I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, vol. II, ed.cit., p.84-85.

60. I. Coteanu, *Cum vorbim despre texte*, vol.cit., p.28.

61. Roman Jakobson, *op.cit.*, p.114.

62. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, în românește de Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p.13.

63. I. Coteanu, *Cum vorbim despre text*, p.28.

64. Vezi P. Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1989, p.211.

65. R. Jakobson, *op.cit.*, p.88.

66. M. Dufrenne, *op.cit.*, p.49.

67. *Ibidem*, p.57.

68. *Ibidem*, p.67.

Scanned with OKEN Scanner

95. Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, p.15.

96. Vezi, în acest sens, si Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, loc.cit., 1988.

97. Şt. Augustin Doinaş, *Lampa lui Diogene*, ed.cit., p.10-11.

98. *Ibidem*, p.170.

99. *Ibidem*, p.171.

100. G. Călinescu, *Universul poeziei*, în *Principii de estetică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1988, p.121.

101. Jean Cohen, *Le haut langage*, ed.cit., p.255.

102. *Ibidem*, p.262.

103. *Ibidem*, p.267.

104. *Apud* J. Cohen, *op.cit.*, p.279.

105. W. Kayser, *op.cit.*, p.311.

106. Şt. Augustin Doinaş, *Lampa lui Diogene*, p.12.

107. T. Vianu, *Filosofie şi poezie*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1971, p.27.

108. *Ibidem*, p.45.

109. *Ibidem*, p.43.

110. *Ibidem*, p.46.

111. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, în româneşte de R. Tiniş, studiu introductiv de S. Alexandrescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p.168.

112. A. Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.3, ed.cit., p.163.

113. *Ibidem*, p.164.

114. R.Wellek, A. Warren, *op.cit.*, p.154.

115. Roman Jakobson, *apud* A. Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.3, ed.cit., p.32.

116. G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed.cit., p.69.

117. J.L. Joubert, *La poésie*, Paris, Gallimard, 1977, p.26 (traducerea noastră).

118. H.F. Plett, *op.cit.*, p.131.

119. Gerard Genette, *op.cit.*, p.86.

120. *Ibidem*, p.87.

121. *Ibidem*, p.96.

Scanned with OKEN Scanner

122. *Ibidem*, p.99.
123. *Apud ibidem*, p.101.
124. Vezi I. Coteanu, *Stilistica funcțională...*, II, p.13-16.
125. G. Genette, *op.cit.*, p.101.
126. *Ibidem*.
127. *Ibidem*, p.92.
128. *Ibidem*, p.102.
129. *Ibidem*.
130. Vezi Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
131. St. Augustin Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, ed.cit., p.53.
132. *Ibidem*, p.55.
133. *Ibidem*, p.56-57.
134. *Ibidem*, p.98.
135. Hugo Friedrich, *op.cit.*, p.12.
136. J.L. Joubert, *op.cit.*, p.50.
137. N. Manolescu, *Despre poezie*, ed.cit., p.20.
138. *Ibidem*, p.46.
139. Adrian Marino, *Biografia...*, vol.cit., p.32.
140. *Ibidem*, p.35.
141. *Ibidem*, p.36.
142. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, ed.cit., p.191
143. *Ibidem*.
144. *Ibidem*, p.233.
145. G. Călinescu, apud A. Marino, *Introducere...*, p.406.
146. Vezi, în acest sens, N. Manolescu, *op.cit.*, p.142-165.

Scanned with OKEN Scanner

II. PERSPECTIVE ALE INTERPRETĂRII

Receptare fragmentară și viziune integratoare

Necesitatea interpretării operelor literare apare ca rezultat al unei constientizări: literatura este un domeniu aparte al creației, realizată prin procedee specifice și având finalități specifice. Reprezentarea lumii grație puterii evocatoare a cuvântului, mai exact modalitățile de crestere a acestei puteri generatoare de sensuri noi constituie de foarte multă vreme obiect de reflecție. Momentul în care aceste reflecții au fost consemnate în scris pentru a le transmite și altora este cel în care stiința literaturii a început să se înfiripe ca domeniu de sine stătător, având ca obiectiv, declarat ori implicit, interpretarea literaturii.

Nevoia de a interpreta își află justificarea în faptul că opera literară are o semantică aparte care nu se dezvăluie decât după ce i se înțelege modul de constituire și funcționare și, în al doilea rând, în însuși "misterul" prin care un instrument de comunicare comun, limba, devine temei al artei literare. Acestea sunt, strâns îngemănate, "miracole" ale fenomenului numit literatură și, considerate ca atare, au impus și impun să fie deslușite, interpretate. Resorturile actului interpretativ țin de nevoia interioară de a înțelege și explica. Odată realizată, interpretarea este resimțită de făptuitorul ei ca o biruință pe care, din motive variate, el o împărtășește și altora; astfel, un act individual de cunoaștere intră în "circuitul public".

Având o tradiție milenară, interpretarea literaturii cunoaște acumulări uriașe, derutante și cantitativ, dar mai ales prin diversitatea perspectivelor din care s-a realizat, a metodelor pe care le-a folosit. Această bogăție atestă caracterul extrem de susținut al interesului pentru fenomenul literar, semn al ecoului pe care literatura îl are în

Scanned with OKEN Scanner

ființa spirituală a omului. Doctrinele, direcțiile și metodele ce alcătuiesc imensul domeniu al științei literaturii vădesc preocuparea de a ghida înțelegerea, de a orienta spiritul uman. Cercetătorii literari preiau din chiar spiritul literaturii intenția de a face din interpretările lor modalități de înnobilare spirituală. Acești cercetători sunt, însă, și subiectivi, ca orice personalitate de altfel. Asocierea subiectivității inerente cu o inteligență cuprinzătoare, luminată de o cultură întinsă și de o specializare profundă, grefate pe un caracter uman echilibrat, ghidat de o etică superioară, poate realiza interpretări care contribuie la cunoaștere și stimulează efortul de a cunoaște. Când, însă, subiectivitatea înseamnă intoleranță doctrinară sau, mai rău, raliere la țeluri străine spiritului în general și celui al literaturii adevărate în special, interpretarea ignoră specificul artei literare, putând ajunge până la dogmatismul îngust.

Cele afirmate ne oferă posibilitatea unei prime și foarte largi clasificări a interpretărilor la care a fost supusă literatura: unele *dogmatice*, restrictive și exclusiviste, altele *critice*, cuprinzătoare, în măsură să ofere o sinteză a metodelor și tehnicilor interpretative, cu șanse de a lumina opera din unghiuri cât mai variate. Desigur, un cercetător poate privi opera dintr-o perspectivă care-i este familiară sau pe care o consideră mai îndreptățită ori mai productivă decât altele. Un asemenea cercetător nu devine prin aceasta un dogmatic; dar e pe cale să devină astfel dacă neagă justificarea altor interpretări ori le subestimează aprioric din ignoranță, datorită absenței spiritului critic sau în virtutea unui partizanat limitat și grosier. O interpretare dogmatică își restrânge până la anulare sfera de valabilitate.

În limbajul studiilor literare revin frecvent termenii de *tradițional* și *modern*. În acest domeniu, ca și în cel al literaturii propriu-zise de altfel, aceste noțiuni au arii semantice extrem de întinse și nu o dată ambigui. "Tradițional" are adesea o conotație peiorativă, în timp ce "modern" se bucură automat de acceptare. Primul termen trimite aproape constant la interpretări anterioare secolului al XX-lea, al doilea fiind aplicat celor care încep cu formalismul rus și, de multe ori, descind din el. Neîndoielnic, perspectiva asupra operei literare s-a modificat în secolul nostru îndeosebi prin mutarea accentului de pe

Scanned with OKEN Scanner

condiționările exterioare ale operei pe opera însăși, considerată ca univers autonom. pe calitatea ei de operă de artă realizată, înainte de toate, la nivelul expresiei literare. O asemenea reierarhizare a priorităților s-a dovedit benefică pentru studiul literaturii, evidențiind pregnant specificul ei artistic definit cu mai multă rigoare și vigoare, chiar dacă aceasta s-a făcut adesea prin favorizarea componentelor formale în dauna celor ale fondului.

În aprecierea interpretărilor "tradiționale" prin raportare la cele "moderne" trebuie ținut seama de cel puțin două adevăruri incontestabile: condamnabil în metodele mai vechi nu este studiul determinismului exterior exercitat asupra operei ci, atunci când este cazul, preocuparea exclusivă de acest determinism; în al doilea rând, multe din interpretările moderne își află rădăcini în cele anterioare, "tradiționale", datorită măcar intuirii literarității de către cercetători mai vechi ori chiar înțelegerii adecvate a acesteia, fie și în absența unor demonstrații și argumentări mai susținute.

Interpretările tradiționale sunt asociate în mod curent cu abordarea din exterior, *extrinsecă*, a operei literare. Adepții unei asemenea interpretări se îndreaptă cu prioritate asupra personalității autorului, privită ca reflex al factorilor de mediu, social înainte de toate, dar și moral ori ideologic. Opera este considerată ca "expresie" a autorului, a personalității lui astfel determinate. În opinia lui Wellek, studiul extrinsec "devine o explicație «cauzală», care pretinde să justifice literatura, s-o explice și, în cele din urmă, s-o reducă la originile ei («sofismul genetic»)"[1]. În măsura în care un asemenea studiu nu se reduce la factologie biografică și sociologică, ci identifică și analizează modul în care factorii de această natură devin elemente ale universului specific al operei, el poate oferi un suport solid interpretării.

Determinarea tipului psihologic căruia îi aparține scriitorul, ca și pătrunderea în intimitatea procesului de creație apropie interpretarea extrinsecă de cea intrinsecă. Specific acesteia din urmă este accentul pus pe operă ca univers de sine stătător, conturat cu mijloacele și după legile artei. Obiectivul ei îl constituie evaluarea estetică a unei creații care, dincolo de determinările exterioare, este prin ea însăși o valoare. Aici, traseul urmat în interpretare este de la operă spre determinanții

Scanned with OKEN Scanner

externi; opera "spune" despre aceștia, despre autorul ei mult mai mult decât biografia empirică, iar componentele socială, ideologică, istorică devin importante numai în măsura în care au relevanță estetică, adică au nu o existență în sine, ci intră în aliajul original care este structura artistică. Abordarea intrinsecă înseamnă, de fapt, analiza și interpretarea operei sub aspectul originalității ei artistice, componentele avute în vedere mergând de la punerea în evidență a "modului de existență", oprindu-se îndelung asupra stilului, imaginilor, simbolurilor, compoziției și până la trăsăturile care o înscriu într-un gen literar.

Raporturile dintre factorii care înrâuresc din exterior opera și modul în care este construită și funcționează ca "organism" artistic nu pot (nu ar trebui) să fie eludate de nici o interpretare. Coroborarea abordării extrinseci prin cea intrinsecă apare ca necesitate evidentă, cea dintâi având ponderea și extensia cerute de natura operei studiate.

Dacă interpretările extrinsecă și intrinsecă își impun, în timp, anumite priorități (cea dintâi până în secolul XX, cealaltă detașându-se în epoca noastră), când este vorba de. perspectivele *diacronică* și *sincronică* raporturile cu timpul au alte dimensiuni și semnificații. Cea diacronică este proprie istoriei literare, cealaltă - criticii. Una presupune cercetarea literaturii în evoluție, cea de a doua are ca obiectiv evaluarea operei în funcție de gustul și normele estetice ale epocii contemporane criticului. Una vede opera ca o verigă dintr-un lanț, cealaltă o cercetează ca pe o realitate artistică mai mult sau mai puțin singulară.

Cercetările din sfera istoriei sau a criticii literare atestă mai puțin existența celor două domenii în stare pură. Până a fi în mod expres subliniată, interdependența lor s-a impus în mod tacit, în virtutea evidenței, acelor cercetători care au înțeles, au simțit că, pe de o parte, studiul bazat exclusiv pe cronologie, fără evaluare, este lipsit de relevanță, iar pe de altă parte că aprecierea unei opere considerate în sine, fără corelarea, fie și neaprofundată, cu cele care au precedat-o, duce la o izolare care lipsește de suport cel puțin ierarhizarea valorică ce intră în atribuțiile criticii. Când istoricul studiază literatura unei epoci raportând-o numai la exigențele acelei epoci, el face, într-un fel, critică literară, dar dintr-o perspectivă limitată; criticul care selectează și

Scanned with OKEN Scanner

reinterpretează valori ale trecutului prin prisma orientărilor contemporane lui face, evident, critică literară, dar este greu de imaginat că nu beneficiază deloc de ierarhizarea pe care a operat-o istoria; ignorarea acestei ierarhizări are, de asemenea, efecte limitative.

Ceea ce, în deceniile din urmă, a provocat reacții de respingere a fost istoria literară ca studiu exclusiv sau prioritar cauzal, extrinsec al literaturii. Patetismul unei asemenea respingeri este, poate, disproporționat dacă avem în vedere că istoriile literare care nu sunt decât cronologii de autori și opere ori studii de istorie culturală ce ignoră sau deformează valorile artistice se condamnă prin ele însele, păstrând, eventual, un interes strict documentar. Cercetări mai noi asupra statutului istoriei literare, a obiectului și obiectivelor ei pun în evidență faptul că ea nu se poate realiza ignorând criteriile de judecată si evaluare pe care le stabilește critica. Cu unele excepții, cercetătorii literari consideră istoria literară nu numai posibilă, ci și necesară, subliniind apăsat că, pentru ea, rămâne vitală detașarea de viziunea predominant extrinsecă, deterministă asupra literaturii. Obiectul de studiu al istoriei literare moderne trebuie să-l constituie valorile, mai precis o istorie a valorilor. Stabilirea valorii unor opere scrise anterior trebuie să îmbine criteriile momentului elaborării cu interpretările ulterioare, până în prezent, existența acestora fiind un indiciu al perenității operei. Urmărirea evoluției în timp a interpretării și, prin ea, a ierarhizării operei cere din partea istoricului literar mai întâi un efort de documentare; apoi, și în mod deosebit, capacitatea de a distinge între criteriile de evaluare ale diferitelor epoci. În opinia lui A. Marino, o istorie literară "care să fie în același timp «literară» și «istorică»" trebuie să disocieze în operă latura istorică, adică "procedee, genuri, eroi, teme, valori etc., toate databile istoric" (adică specifice unei epoci măcar prin prioritatea care li se acordă) de cea "supraistorică", percepută ca "istorie a literarității" menită să identifice structurile "irepetabile, originale, «inefabile»"[2]. Îmbinarea aprecierii a ceea ce este, de-a lungul dezvoltării în timp a literaturii, istoric și supraistoric în sfera valorilor oferă cercetătorului posibilitatea de a realiza o evaluare "locală" (în cadrul sistemului de valori al unei epoci) și una "universală". O asemenea ierarhizare reprezintă obiectivul final al istoriei literare. La fiecare dintre cele două niveluri, menirea ei este, de

Scanned with OKEN Scanner

fapt, cea a unui anumit tip de critică literară: una aplicată istoric, adică din perspectiva desfășurării în timp a literaturii ca artă.

Desigur, problemele cu care se confruntă istoria literară modernă sunt mult mai numeroase. Ceea ce credem că trebuie reținut este însăși posibilitatea studierii literaturii din punct de vedere diacronic și sincronic, caracterul necesar al amândurora, complementaritatea lor obiectivă, imposibil de ignorat.

În sfârșit, întrucât ceea ce ne preocupă aici sunt aspectele teoretice și practice ale analizei și interpretării, se cuvine să menționăm că aprecierea unei opere literare poate fi rezultatul unui studiu minuțios, ori poate consta în formularea unor judecăți globale, mai generale, bazate pe efectele lecturii, pe "impresiile" produse de ea. Din acest punct de vedere poate fi identificată o metodă *analitică* și *explicativă* de receptare și una *impresionistă*. Diferența dintre ele constă în însuși procesul care duce, în cele din urmă, la aprecierea operei: în primul caz, acesta are un mai pronunțat caracter "științific", constând în identificarea, descrierea și stabilirea rolului fiecărui element la constituirea structurii literare; în cel de al doilea, acest demers analitic nu mai este prezentat, ci apare doar ceea ce constituie corolarul lui: aprecierea de ansamblu a operei, formulată sintetic. E. Lovinescu, care s-a declarat cu consecvență critic impresionist, și-a definit astfel metoda: "Impresionismul răspunde unei nevoi de unitate fundamentală minții omenești; tinde spre simplificare și spre sinteză. Dintre impresii alegem pe cele mai caracteristice; le reducem chiar la una singură. Impresionismul este, deci, căutarea principiului dominator din orice operă de artă"[3]. Interpretarea impresionistă este una de tip eseistic, interesată de idei, de valoare ca temei al emoției estetice și mai puțin de cauze, de argumente; acestea nu sunt prezentate sistematic, ci eventual invocate câteodată, însă existența lor o presupune însăși pertinența și acuitatea aprecierii. La această modalitate recurg adesea cronicarii literari care semnalează opera și realizează prima judecată, succintă, de valoare. La ea se apelează și în cazul unor opere a căror valoare a fost minuțios demonstrată prin studii anterioare care-l absolvă pe critic de obligația de a analiza și argumenta, favorizându-i formularea unor aprecieri cuprinzătoare, noi și originale.

Scanned with OKEN Scanner

În locul unei ierarhizări a interpretării de tip analitic și impresionist ne limităm la constatarea că nici o apreciere valabilă și durabilă a unei opere nu se poate lipsi de studiul minuțios, analitic al acesteia. Criticii impresionisti de autoritate sunt cunoscători profunzi ai literaturii, inclusiv ai circumstanțelor în care s-au produs operele, chiar dacă nu invocă probe, ori le invocă parcimonios. La rândul ei, analiza minuțioasă a unei opere nu înseamnă mare lucru dacă, dincolo de ea, nu se ajunge la înțelegerea și evaluarea întregului. Interpretarea valabilă și convingătoare este aceea care îmbină analiza cu sinteza. Iar valabilitatea ei nu este asigurată de tipul în sine al demersului interpretativ, ci de însușirile celui care îl realizează.

*

În paginile ce urmează prezentăm câteva din perspectivele din care poate fi interpretată opera literară, cele mai importante în opinia noastră. Le numim *perspective* întrucât fiecare din ele urmărește punerea în evidență a unor componente ale operei, sublinierea unor semnificații devenind *obiectivul de atins* determinat de viziunea cercetătorului și subordonat acestei viziuni. O interpretare se bazează pe o anumită realitate a operei din care "extrage" un sens. Componenta avută în vedere, natura "materialului" artistic din care sunt desprinse argumentele, ca și ținta finală ce trebuie atinsă impun fiecărui cercetător alegerea unei *metode*, adică a căii practice pentru atingerea obiectivului. (Din greceste: *meta* = după + *odos* = cale. În înțeles general, metoda este procedeul prin care se ajunge la un rezultat.)

Cercetătorii elaborează metode proprii, le adaptează pe cele oferite de un domeniu apropiat (interpretarea psihanalitică, de exemplu), ori le preiau pur și simplu de la înaintași. Cercetarea modernă a literaturii a pus în practică nu numai metode noi, ci le-a completat, modernizat pe cele existente până la transformarea lor radicală sau le-a combinat pentru a realiza viziuni cât mai cuprinzătoare asupra unei opere ori a fenomenului literar în ansamblu. Complexitatea cercetării literare din epoca noastră decurge și din tendințele ei contradictorii: adâncirea, pe de o parte, a studiului pe o singură direcție, asociată uneori cu atitudini exclusiviste, iar pe de altă parte aspirația spre interpretări "integratoare"

Scanned with OKEN Scanner

prin asocierea perspectivelor si metodelor (cea semiotică de pildă). Fiecare dintre aceste tendințe este benefică în felul ei studiului literaturii.

Interpretarea operei literare dintr-o perspectivă sau alta este urmarea unei opțiuni. Alegerea stă sub semnul subiectivității în măsura în care respectiva metodă este considerată, de cel care o adoptă, mai adecvată decât altele. Despre caracterul oarecum obiectiv al unei opțiuni metodologice se poate vorbi cel puțin în două împrejurări: când interpretarea urmărește să pună în evidență numai o anumită semnificație a operei și când cercetătorul nu se consideră îndreptățit să realizeze un alt fel de interpretare.

Dincolo de motivările, esențial subiective, ale opțiunilor metodologice, alte câteva constatări ni se par necesare.

1) Utilizarea metodelor nu rezolvă automat si total problemele multiple și complexe ale interpretării propriu-zise. Metodele pot fi preluate, procedeele la care recurg pot fi însusite; dar adaptarea lor la particularitățile operei, substanța însăși a interpretării, profunzimea și subtilitatea ei depind de competența celui care le folosește.

2) Caracterul creator al interpretării este incompatibil cu dogmatismul metodologic. Aplicarea unei metode nu trebuie să urmărească impunerea soluțiilor la care se ajunge, ci depistarea căilor de acces la interpretări cât mai cuprinzătoare și adecvate. Originalitatea operei și personalitatea cercetătorului trebuie să intre în rezonanță pentru ca demersul interpretativ să devină cu adevărat "creator de puncte de vedere" asupra operei .

3) Orice interpretare trebuie subordonată criticii estetice, "categoria generală a criticii literare"[4]. Eludarea calității artistice a operei situează interpretarea în afara esteticului. Valoarea estetică, spre a cărei reliefare trebuie să conducă orice interpretare, nu este o înșiruire de "frumuseți" și nici o însumare aritmetică de semnificații parțiale, ci o sinteză, realizată în primul rând prin luarea în considerare a interdependenței, a interconditionării lor.

4) Aceasta impune asocierea perspectivelor și metodelor. "Totalitatea semnificațiilor implică totalitatea metodelor [...]. Toate pot fi necesare, nici una suficientă"[5]. Pe o asemenea cale se ajunge la interpretarea integrală a operei, la "critica totală" care rămâne un deziderat.

Scanned with OKEN Scanner

Abordările parțiale ori exclusivismele care s-au succedat de-a lungul istoriei științei literaturii nu au stins aspirațiile cercetătorilor de a realiza ceea ce A. Marino numește "o sinteză de obiective și procedee și deci o totalizare de metode", o "supermetodă" aptă să devină "cea mai modernă metodă antimetodă, *ars critica magna* a secolului XX"[6]. Necesitatea unei viziuni totalizatoare asupra operei este impusă de complexitatea universului ei. "Să ne ferim - spunea G. Lanson la începutul secolului nostru - de a fi prea simpliști în alegerea unei metode pentru studiile noastre literare. Există de toate în literatură și este necesar să avem de toate în spirit pentru a o cunoaște cum trebuie"[7]. Pentru cercetător, a avea "de toate în spirit" este o cerință-limită, dar care se cuvine îndeplinită. Miraculoasa lume a literaturii - semn al puterii creatoare a omului - cere și răsplătește cu prisosință efortul.

Scanned with OKEN Scanner

1. Interpretarea sociologică

Preocuparea de a stabili mai riguros raporturile dintre literatură și societate s-a accentuat în secolul al XIX-lea, odată cu socializarea acută a receptării literaturii, determinată de accesul la lectură al unui număr de cititori mereu în creștere. Din acest moment, interpretarea sociologică a literaturii a pus în evidență un determinism ce acționează mai ales dinspre factorii externi, sociali, către operă, îndeosebi prin intermediul creatorului privit ca "produs" al societății, dar și ca acțiune a mecanismelor economico-sociale asupra fenomenului literar. Din acest din urmă punct de vedere, R. Escarpit[8] afirmă dependența "producției" literare de factorul "consum", deci subordonarea ei față de legea cererii și ofertei, cercetătorul francez concentrându-și demersul asupra scriitorului ca producător, a difuzării "producției" literare, a lecturii ca fenomen social și numai tangențial asupra operei ca atare. Se constituie, astfel, o sociologie a fenomenului literar în care ceea ce este social prevalează net asupra literaturii. Este punctul de vedere al sociologiei ca studiu general al socialului, aplicat asupra unei componente particulare a acestuia numită fenomen literar. Din perspectiva literatului, accentele se schimbă, ele căzând cu prioritate asupra problematicii autorului și operei, a relației lor cu socialul.

Oricare ar fi unghiul de vedere, abordarea sociologică a literaturii nu poate evita ideea de determinism și nici trecerea în plan secund a rolului si particularităților personalității creatorului. Un câștig al unei asemenea abordări îl constituie, când ea se produce, luarea în considerare a înrâuririi literaturii asupra societății și mai ales a naturii specifice a acestei înrâuriri ce decurge din caracterul estetic al factorului esențial: opera literară.

Recunoașterea caracterului social al literaturii, a interdependenței dintre societate și literatură a fost și este "puternică, legitimă obiectiv", precizează A. Marino[9]. O asemenea recunoaștere merge până la a considera literatura drept "o instituție socială", cu statut special și funcții specifice[10].

Scanned with OKEN Scanner

Legitimitatea studierii literaturii din perspectivă sociologică se întemeiază pe acceptarea, expresă ori tacită, a formulei "sintetice, memorabile" a lui Bonald: literatura este "expresia societății"[11]. Ponderea acordată specificului artistic al acestei "expresii" ori gradului subordonării ei față de factorii sociali diferă de la un cercetător la altul, de aici decurgând modul diferit de a concepe sociologia literaturii: în funcție de prioritatea acordată socialului sau artei literare.

Pentru Tr. Herseni, sociologia literaturii este "disciplina stiințifică preocupată de realitățile literaturii ca fenomene sociale [...], în «socialitatea» sau «sociabilitatea» lor". Ea studiază "fenomenele literare, mai exact procesele literare" sincronic și diacronic, "în corelație cu întreaga societate din care fac parte", manifestând tendința de a explica "mai puțin literatura, cât societatea [...] din care literatura face parte integrantă"[12]. Multitudinea implicațiilor ce decurg din considerarea literaturii "ca expresie a societății, ca funcție socială" ce include autorul, opera si cititorul și a societății ca factor generator de literatură impune corelarea mai multor puncte de vedere: estetic, antropologic, psihologic, care "nu se exclud, ci se întregesc reciproc. Sociologia nu poate realiza decât o pseudoestetică, iar știința literaturii o pseudoantropologie, o pseudopsihologie și o pseudosociologie. Viziunea ei de ansamblu, în limitele ei maxime și optime, nu se poate asigura decât printr-un efort interdisciplinar"[13].

Atașați în primul rând literarității, autonomiei esteticului, teoreticienii și criticii literari privesc, aproape instinctiv, cu ochi bănuitori spre sociologia literaturii. Și aceasta nu pentru că i-ar contesta legitimitatea, ci pentru că, din cauza atâtor excese deterministe, văd în ea o interpretare ce pune între paranteze (când nu ignoră total) tocmai specificul și autonomia literaturii. În secolul al XX-lea, considerat unul al reducționismelor de tendințe diferite, A. Marino constată, în studiile sociologice aplicate literaturii, preferința pentru cantitativ, statistic și pragmatic, cu consecințe negative asupra judecății de valoare, relativizată mai ales prin ponderea crescândă a rolului receptării. Concomitent, savantul român conchide că, în același secol XX, reducționismul sociologic n-a fost niciodată predominant și că, tot acum, sociologismul vulgar, care vede în opera literară un mijloc de propagandă ideologică și politică, a primit lovituri mortale[14].

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea sociologică a literaturii apare legitimă îndeosebi când pune în evidență maniera specifică în care literatura își exercită funcția socială. În viziunea lui A. Marino, definiția acestei funcții "conotează, în general, totalitatea acțiunilor sau efectelor sociale recunoscute obiectiv sau atribuite pragmatic literaturii". O atare funcție constă în: "1. semnalizare și seismograf social [...]; 2. modificare și orientare a comportamentului social [...]; 3. protest, demistificare critică sau negare a unei societăți [...]"[15]. Exercitarea ei se produce prin conturarea unei imagini esențializate a societății. Această imagine poartă amprenta personalității creatorului - personalitate ignorată de sociologismul prea apăsat determinist -, devenind o imagine subiectivizată, în grade diferite. Demnă de reținut este, în acest sens, remarca lui J. Leenhardt: "Tot ce face sociologul este să citească în interiorul operei indicii imanenți ai unei exterorități interiorizate"[16]. Acesta e sociologul agreat de știința literaturii, cel care ar trebui să facă ceea ce recomandă Leenhardt.

Sociologia literară modernă pledează, expres ori implicit, pentru considerarea operei ca element esențial al fenomenului literar. Obișnuit, ea este inclusă în trinitatea scriitor-operă-cititor ca factor iradiant spre celelalte două componente. Deplasarea de accent spre operă, lesne de observat în dezvoltarea fără precedent, în secolul al XX-lea, a științei textului, a pus în umbră pe scriitor. Această tendință nu se manifestă însă cu aceeași intensitate în sociologia literaturii.

Din perspectiva acesteia, *scriitorul*, al cărui statut esențial este acela de "producător" de opere, interesează, dintr-un unghi mai general de vedere, și ca ființă socială: locul și menirea lui în societate, dependența de societate prin apartenența la unul din grupurile ei, existența lui socială concretă și nu în ultimul rând în calitate de "pacient" al societății, înrâurit de sistemul educațional, de mentalitățile ei etc. Toate acestea acționează ca "agenți" cărora scriitorul nu li se poate sustrage. Studiul acțiunii lor trebuie corelat cu interpretarea psihologică, filosofică ș.a. Ceea ce i s-a reproșat sociologiei literaturii a fost ignorarea individualității scriitorului, a personalității lui distincte în explicarea reacțiilor proprii față de determinismul exterior.

Scanned with OKEN Scanner

Raporturile scriitorului cu societatea interesează în măsura în care se reflectă în operă. Aplecarea sociologului asupra problematicii scriitorului decurge, evident, din calitatea lui de creator de literatură. Opera determină statutul social al scriitorului în multe sensuri. Ştiinţa modernă a literaturii, interesată de dimensiunea estetică a operei, îl poate ignora pe autor. (S-au formulat adevărate teorii în acest sens, cel mai adesea excesive.) Dar "explicarea literaturii ca *fenomen social uman* [s.a.] cere, fără excepţie", raportarea la el[17]. Şi aceasta pentru că "o operă literară, deşi desprinsă de autor, este o expresie a posibilităţilor acestuia şi, în toate cazurile, într-un fel sau altul, rezultatul determinării unui mare număr de factori social-istorici sau social-culturali, fără cunoasterea cărora opera rămâne nepătrunsă şi neexplicată"[18]. În crearea operei, personalitatea scriitorului are, evident, un rol esenţial; dar mediul influenţează şi el procesul. Printre factorii acestei influenţe, alături de ambianţa socială generală şi de educaţie, un rol esenţial îl joacă mentalitatea epocii. Studiul mentalităţilor înlesneşte înţelegerea scriitorului; viziunea asupra lumii, universul operei, limbajul ei sunt indicii ale raportului scriitorului cu epoca, ale situării lui faţă de mentalitatea timpului în planuri multiple, inclusiv în cel artistic.

Dimensiunea socială a literaturii apare evidentă la nivelul cel mai concret: *opera literară*. Doar esenţa operei, "adică «esteticitatea» sau «literaritatea»" ei[19], stă prea puţin sub incidenţa factorilor exteriori. Privită în procesul de comunicare, opera este elementul intermediar, dar cu rol esenţial, între autor şi cititor. Statutul social al acestora din urmă este de ordinul evidenţelor. În interiorul acestui proces, opera este o realitate "socială" şi "sociabilă prin toate straturile, puse în evidenţă de Tr. Herseni: prin existenţa ei ca obiect material - cartea -, prin limba în care este scrisă, prin elementele care trimit la autor: concepţie, intenţii, destinaţie. Însăşi valoarea operei este determinată, în grade diferite, de gustul, normele estetice şi literare ale timpului care, în evoluţia lor, îi validează perenitatea sau i-o infirmă. În acest proces, în care opera constituie "unul din mijloacele de comunicare între oameni, cel verbal-artistic", toate componentele ei "sînt de natură socială, în înţelesul foarte precis că nu apar şi nu se dezvoltă decât în societate". Opera este "un fenomen social" nu numai pentru că "se produce în

Scanned with OKEN Scanner

societate", e influențată de ea, "reflectă societatea", îndeplineste funcții sociale, "ci și în înțelesul mai profund, *ontologic*, cu urmări constitutive inevitabile, privind socialitatea ei *structurală*" [s.a.][20]. Perspectiva sociologică nu se consideră îndreptățită să răspundă la întrebarea: *cum* se constituie universul specific, autonom al operei, ci să explice parțial *de ce* opera este așa și nu altfel. Această explicație ajunge la cauze, implicând astfel autorul, epoca, mediul.

Estetica receptării, dezvoltată ca domeniu autonom în epoca contemporană, pune pregnant în evidență cel de al treilea factor implicat în procesul comunicării literare: *cititorul*. În opinia lui A. Marino, în secolul al XX-lea teoria receptării devine o modă, având însă și "unele efecte benefice de durată: echilibrarea formalismului excesiv, a structuralismului și semioticii [...]"[21]. Sociologia literaturii vede pe cititor în ipostaza de public "larg", problematica lui fiind "de ordin istoric, politic, social, chiar economic"[22], între aceste aspecte, cele din sfera culturii și mentalităților sunt în primul rând determinante. Dar oricât de subtile și sofisticate ar fi procedeele de sondare a gustului, preferințelor și atitudinilor publicului receptor, el rămâne în mare măsură o imponderabilă. Aici, fluctuațiile, multitudinea incomensurabilă a diferențierilor, a capriciilor pune mereu sub semnul întrebării ponderea reală a publicului, - partener în determinarea valorii mai ales pe termen lung. Certă este dependența lui acută de conjunctura socială, de tot felul de fluctuații, ceea ce face din studiul "marelui public" cititor o mină de aur pentru sociologie.

Mult mai important este rolul unei alte categorii de cititori, mai restrânsă, formată din pătura cultă a societății; din rândul acesteia provin criticii, cei mai îndreptățiți să formuleze judecăți de valoare. Dependența judecăților critice de contextul social este, și ea, variabilă. Dar critica literară autentică are ca reper fundamental criteriul estetic; aplicarea lui presupune competență, iar aceasta oferă verdictelor garanții de valabilitate și durată mai solide decât sociologia ca atare, oricât de subtilă ar fi ea. Desigur, critica literară nu este exclusă din sfera cercetărilor sociologice, dar stabilirea rolului și însemnătății ei nu poate rămâne doar pe seama sociologiei. Publicul "larg", în ipostaza de colectivitate receptoare, poate determina succesul sau eșecul unei opere

Scanned with OKEN Scanner

într-un anumit moment; dar atât unul, cât și celălalt stau mai acut sub semnul factorilor exteriori, fluctuanți. Măsura în care ecoul trezit de scriitorii și operele unui anumit moment are sau nu legătură cu valoarea o stabilește critica adevărată care, oricât ar depinde de conjunctura istorico-socială, oferă acele justificări ale judecăților de valoare ce-i asigură un statut privilegiat, benefic în esență, în sfera receptării.

Evident, interpretarea sociologică a literaturii este una extrinsecă. Ea nu se ocupă în mod explicit de valoarea estetică, ci constituie un element de sprijin în stabilirea acestei valori. Excesele sociologiste, îndeosebi cele sociologist-vulgare au trezit reacții de respingere, uneori în bloc, a unei asemenea interpretări. Cele mai frecvente postulează inutilitatea ei în determinarea literarității, a specificului literaturii. Dar excesele nu sunt îndreptățite să dicteze regula; în orice caz, ele nu justifică respingerea punctului de vedere sociologic în interpretarea literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Interpretarea tematică*

Ca și cea sociologică ori psihologică, interpretarea tematică are în vedere substanța conținutului literaturii. Această substanță se constituie din elemente ale existenței umane, devenite *teme* și *motive* ale operei. O atare existență include raporturile dintre ființa individuală și societate, mediu, istorie etc., ca și lumea interioară, psihologică, sentimentală și intelectuală, așa cum apar ele în opera unui scriitor, la nivelul literaturii unei epoci, a unui popor sau în cea universală.

Devenită mai ales în secolul al XX-lea o componentă relativ autonomă a criticii, interpretarea tematică este foarte veche. Mediul ei predilect a fost îndeosebi cel scolastic în care s-a practicat de obicei distincția, și ea pronunțat didactică, dintre fond și formă. Caracterul intrinsec al unei asemenea interpretări este dat de faptul că ea are în vedere o operă ca realitate artistică închegată ori mai multe opere al căror element comun e de ordin tematic. Fie că studiază prezența unei teme în mai multe opere, fie că descrie și interpretează sistemul de motive dintr-una singură, critica tematică "propune [...] o lectură imanentă a textului literar..."[23]. În măsura în care este cu adevărat critică, tematismul depășește caracterul unei simple catalogări, punând în lumină originalitatea fiecărei opere în planul temei și motivelor. În sfera comparatismului, de exemplu, evoluția acestui tip de interpretare a însemnat trecerea de la identificarea prezenței aceleiași teme în opere din epoci și literaturi diferite, la evidențierea cu prioritate a particularităților, a originalității fiecăreia, deci la aprecieri de valoare.

În interpretarea tematică, noțiunile care revin frecvent sunt *temă* și *motiv*.

În înțeles general, tema reprezintă crâmpeiul "de viață", existențial, "tratat" de un scriitor în opera lui: viața, moartea, iubirea, natura, societatea, politicul, creația, ideile, credința etc. În acest înțeles, tema este mai mult de domeniul abstractului, concretizarea ei în operă realizându-se prin intermediul motivelor; "tema este abstractă și desemnează ca noțiune domeniul ideal, în care poate fi înscrisă opera.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul central din *Stella* de Goethe este «bărbatul între două femei», iar ca temă se poate indica «dragostea umană» sau «omul care iubeste»"[24]. La nivelul operei ca întreg, funcția temei este și cea a unui factor coagulant, unificator al universului, semnificației și mesajului, deci generală și suficient de concretă în același timp. În opinia lui J.P. Richard, tema este "un principiu concret de organizare [...], o schemă sau un obiect, în jurul căruia are tendința să se constituie și să se dezvăluie o lume"[25].

Cei care practică interpretarea tematică se situează mai aproape sau mai departe de prototipul acestei metode a cărei puritate nu există decât ca ipoteză teoretică. Bachelard, "un precursor", combină psihanaliza "complexuală" cu fenomenologia imaginii. Începând cu *Apa și visele*, continuând cu *Aerul și visele*, cu *Pământul și reveriile repaosului* ș.a., el investighează semnificația poetică a elementelor fundamentale, simbolistica lor. J.P. Richard este preocupat de identificarea "temelor esențiale" ce conferă originalitate unui scriitor, teme ce se dezvăluie prin analiza expresiilor, simbolurilor, imaginilor "cu o frecvență semnificativă în text"[26].

La George Poulet, temele urmărite predilect sunt timpul și spațiul ca trăiri interioare, subiective sau - ca imagine fundamentală a unui text - "timpul spațializat" etc.[27].

Spre deosebire de motive, tema unei opere literare nu este, în mod obișnuit, desemnată printr-un anumit fapt de expresie din text. Din această cauză, identificarea ei nu se poate face decât prin studiul integral al textului; cercetarea care nu este în mod expres una tematică nu o indică deloc sau o menționează în trecere, considerând-o ca subînțeleasă ori lesne de dedus.

La nivelul textului, tema se concretizează prin motive. Tzevan Todorov opinează că "motiv și temă se disting [...], înainte de toate prin gradul lor de abstracțiune și pornind de aici, prin puterea lor de denotație. De exemplu, ochelarii sunt un motiv în *Prințesa Brambilla* de Hoffmann; privirea este una din teme"[28]. În muzică (de unde a fost luat termenul), motivul este o frază muzicală, o secvență mai mult sau mai puțin dezvoltată, reluată de mai multe ori într-o compoziție. (Reluarea transformă motivul în laitmotiv, în muzică și în poezie.)

Scanned with OKEN Scanner

După Kayser, motivul se definește prin caracter concret, indivizibil, prin unitate structurală și semnificativă, prin conținut și semnificație speciale. De exemplu, un motiv eminescian foarte cunoscut este cel al florii albastre. În literatură în general și în poezie în special, motivul (și mai ales laitmotivul) dobândește funcție și semnificație de simbol. O asemenea calitate au îndeosebi motivele centrale ale unei opere, ele constituind un element esențial pentru definirea temei; de aici provine interesul particular ce li se acordă în cercetările de factură tematică. Numai un studiu aprofundat și nuanțat poate pune în evidență raporturile dintre motive și temă, contribuția fiecăreia dintre ele la constituirea universului operei. Pentru aceasta este necesară pătrunderea în structura de profunzime a textului, acolo unde se conturează semnificația poetică a motivului; altfel, interpretarea poate deveni aberantă. La Eminescu, de exemplu, motivele naturiste sunt simboluri frecvente în lirica erotică sau chiar în cea filosofică și numai în plan secund ele alcătuiesc ceea ce s-ar putea numi poezie a naturii. Cum observă Todorov, prezența aceluiași motiv în mai multe opere nu duce automat la identitatea lor tematică. Ca elemente ale realului, motivele sunt, în plan semantic, polivalente, același motiv putând concretiza teme diferite în opere diferite ori determina diversificarea universului tematic. Distribuirea și interdependența motivelor definesc structura unitară a operei; originalitatea acestei structuri este asigurată, pe de o parte, de raporturile specifice dintre motive și, pe de altă parte, de însăși natura lor concretă, materială, circumscrisă și nuanțând universul tematic. Maria Corti definește temele ca "ansambluri structurale de motive", iar motivele ca unități de "formalizare elementară" a conținuturilor, ca "macrosemne"[29]. În constituirea structurii, ponderea unităților tematice (motivelor) depinde nu atât de numărul lor, cât de "calitatea sau *funcția lor tipologică*"[30] (s.a.). Punerea în evidență a calităților și funcțiilor acestor unități este una din menirile esențiale ale interpretării tematice.

Analiza temelor și motivelor reliefează dimensiunea tematică a operelor literare. Ele constituie "nivelul mesajului în calitate de «comunicare» - cel în care [poemul] prezintă cea mai mare densitate a lui"[31]. Desi lectura tematică a textului literar este, cum s-a văzut, una

Scanned with OKEN Scanner

"imanentă", ea poate lăsa impresia unei abordări din afara literarității. Pe lângă aceasta, insatisfacția și dificultățile întâmpinate de cercetătorul modern în fața unei asemenea interpretări este pricinuită și de precaritatea, de caracterul prea puțin diversificat și nuanțat al conceptelor cu care operează. Insuficiențele tematismului sunt puse în evidență de Todorov paralel cu necesitatea lui: "Cum să vorbești de teme sau de idei în literatură, fără a-i reduce specificitatea? [...]. În epoca contemporană, aproape toate sistemele tematice se inspiră din una sau alta din tendințele psihanalitice: teoria arhetipurilor a lui Jung, cea a componentelor materiale ale imaginației (cele patru elemente) a lui Bachelard, cea a ciclurilor naturale (cele patru anotimpuri, orele) a lui Frye, cea a miturilor occidentale (Narcis, Oedip) a lui Gilbert Durand. Aceste construcții, pe cât de ingenioase, tot pe atât de fragile, amenință mereu de a face să dispară specificitatea literară: voind să înglobeze toată literatura, ele înglobează totdeauna mai mult decât literatura; pe de altă parte, a refuza recunoașterea elementelor tematice în textul literar nu rezolvă deloc problema. (Trebuie ajuns la a arăta asemănarea dintre literatură și alte sisteme de semne, concomitent cu originalitatea ei specifică; acest lucru rămâne de făcut)"[32].

A constata, pe de o parte, că lectura tematică este una "imanentă" operei și, pe de altă parte, că o asemenea lectură nu ajută la definirea literarității devine un paradox mai ales când tematismul este privit în sine. Oricât de "reale" ar fi temele și motivele literare, ele se circumscriu caracterului imaginar al universului artistic - trăsătură fundamentală a literarității însăși; iar aceasta nu poate fi pusă în evidență doar prin interpretarea stilistică. Oricum, necesitatea colaborării dintre interpretarea tematică și alte metode apare evidentă, mai ales din perspectiva criticii integrale și a judecății de valoare, ceea ce specialiștii în fenomenul literar nu obosesc să susțină.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Interpretarea psihologică și psihanalitică*

Relațiile dintre știința literaturii și psihologia ca știință stau sub semnul unei solicitări reciproce; prima caută la cealaltă căi de pătrundere în universul interior al omului, iar psihologia apelează la literatură și la știința ei ca la un imens rezervor de "cazuri" ce ilustrează complexitatea acestui univers și, respectiv, explică unele din componentele lui. Statutul amândurora pare a favoriza tentativele de colaborare ca și o anumită complementaritate, pentru că fiecare sondează o lume în bună măsură inefabilă, imponderabilă. Conlucrarea dintre ele este, deci, firească, în ciuda reținerilor ce pot veni dintr-o parte ori din cealaltă și care reflectă, explicit sau implicit, impasurile fiecăreia și nevoia de a le depăși, inclusiv prin apel la sprijinul "partenerului".

În fața tentativelor de constituire a unei psihologii a literaturii a stat și stă, ca o piedică, scepticismul celor care întrevăd prea puține zone de interferență a obiectelor de studiu. Revine frecvent constatarea că psihologia ca știință a "naturii", una "socială de tip empiric", limitată la senzorial, nu poate studia arta ca atare, ci doar întreprinde "analiza psihologică a fenomenului literar"[33], cu deosebire a procesului de creație și a receptării.

Funcția expresivă a literaturii, din perspectiva căreia textul e privit ca "expresie" a autorului, trimite la necesitatea studiului personalității creatorului în vederea identificării prezenței acesteia în operă, cu toate precauțiile și limitele ce se impun unui asemenea demers. Cercetarea literară modernă, inclusiv cea realizată din perspectivă psihologică, își impune un anumit parcurs: dinspre operă spre autor și numai în subsidiar în direcție inversă. Oricare ar fi calea parcursă, ea reprezintă, conform unei opinii avizate, un "cerc vicios [...], neeconomic [...], inevitabil supus erorilor"[34]. Și aceasta pentru că se eludează, în proporții variabile, mai ales adevărul că opera nu e decât parțial "expresia" autorului ei și că personalitatea acestuia nu se dezvăluie integral prin operă. În opinia lui Jung, raportul dintre creator și operă e similar celui

Scanned with OKEN Scanner

dintre sol și planta care crește pe el: cunoașterea solului poate explica anumite particularități ale plantei, nu însă esența ei. Psihologia oferă puncte importante de sprijin în studiul biografiei scriitorului. Cât privește procesul de creație ori maniera în care psihologia profundă a creatorului se "reflectă" în operă, acestea rămân pe seama interpretării psihanalitice. Oricum, studiul operei nu poate și nu trebuie să ocolească raportarea la personalitatea autorului.

Interpretarea la care ne referim aici urmărește, în esență, să pună în evidență o "semantică psihologică a conținutului operei (în sensul semioticii)", vizând "calitatea de conținut psihologic" și nu "realitatea ficțională a operei". Un atare tip de interpretare nu are în vedere, în opinia lui Groeben, literaritatea, pentru că ignoră tocmai "specificul literar"[35]. Nu este prea limpede de ce analiza "conținutului psihologic" ar fi străină de "realitatea ficțională a operei". Acest conținut nu este de ordin ficțional prin faptul că evenimentele din sfera psihologicului și "purtătorii" lor, personajele, aparțin imaginarului? Groeben însuși susține că evaluarea "conținutului psihologic" al operei trebuie realizată după criteriile științei literaturii, ceea ce nu poate duce la ignorarea specificului literar, ci, măcar în principiu, la punerea lui în evidență.

Interesul creatorului de literatură pentru psihologic, pentru pătrunderea și manifestarea lui în operă pe căi și prin modalități de prezentare diverse provine din faptul că universul literar este prin excelență uman, iar în sfera umanului factorul psihologic este fundamental. Cum subliniază Groeben, el intră în literatură prin autorul ca om și nu ca specialist în psihologie. Ceea ce devine important din perspectiva interpretării psihologice este "influențarea [de către psihologie ca știință a] tipului si a tehnicii de prezentare literară [...]: implicarea diferitelor stări ale conștiinței, simbolismul psihologic, motivații inconștiente"[36] si altele care fac obiectul psihanalizei aplicate la literatură; ele privesc autorul și opera, mai precis manifestarea psihologiei autorului în operă și maniera în care aceasta din urmă își poartă încărcătura psihologică la nivelurile din care este constituită: evenimente, personaje, imagini și mesajul transmis prin ele. Depistarea și tălmăcirea lor constituie obiectivul interpretării psihologice a literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

Sprijinul psihologiei, deși limitat, se vădește important în studiul receptării literaturii. Interpretarea psihologică are în vedere îndeosebi psihologia mediilor mai mult sau mai puțin obisnuite: "masele" de "consumatori" ai literaturii. La nivelul acestora, elementul esențial îl constituie efectul operei literare, generat în esență de emoția estetică. Această emoție, diferită esențial de cea comună, este considerată de Vâgotski, în lucrarea lui din 1925, "minunea artei", amintind de cea biblică a transformării apei în vin. Autorul (aparținând pleiadei formalistilor rusi) consideră că emoția în fața operei de artă e una "constientă", un fenomen de "cheltuire" a energiei psihice, opus refulării. Efectul acestei emoții este *catharsis*-ul. Prin el, receptarea devine creatoare. Psihologul nu știe cum ia nastere emoția estetică, dar o poate descrie si analiza, aceasta (se deduce) constituind obiectivul psihologiei artei, contribuția ei la explicarea fenomenului receptării, a efectului artei asupra omului[37].

Cu toate rezervele ce decurg din limitele obiective ale interpretării psihologice a literaturii, îndreptățirea și importanța ei nu pot fi contestate. De domeniul evidențelor este, ca și în cazul altor "metode", corelarea ei cu celelalte modalități de studiu.

*

Evoluția psihologiei de la studiul tradițional al manifestărilor senzoriale si afective către cel al straturilor de profunzime ale psihicului, către subconștient, a determinat schimbări radicale și în interpretarea psihologică a artei în general și a literaturii în special. Evenimentul s-a produs începând cu deceniul al doilea al secolului XX, după ce Freud a pus bazele psihanalizei ca procedeu de tratare a nevrozelor mai întâi, apoi și ca studiu al procesului de creație artistică, al autorului și operei. Viziunea lui Freud a rămas, prioritar, cea a psihiatrului pentru care opera de artă reprezintă una din formele de defulare a energiilor si dorințelor obsesive "depozitate" în subconstient.

Freud a stabilit doar primele jaloane ale interpretării psihanalitice a artei. Acest tip de interpretare s-a diversificat și nuanțat permanent, paralel cu evoluția psihanalizei însăși[38]. Un caracter mai aplicativ, în

Scanned with OKEN Scanner

sensul adaptării principiilor și metodelor psihanalizei la studiul literaturii, este realizat de Charles Mauron a cărui carte, *Des métaphores obsedantes au mythe personnel* (1963), este considerată un fel de "introducere în psihocritică"[39]. Prin acest studiu, psihocritica își consolidează autonomia, fără a renunța la corelarea cu alte procedee de interpretare.

Cercetătorul francez definește esența interpretării psihanalitice a operei literare; ea "caută asociațiile de idei involuntare sub structurile voluntare ale textului"[40]. Aceste "idei involuntare" reprezintă "actualizarea inconștientului personal al autorului"[41]. Așadar, direcția analizei este cea dinspre autor spre operă și apoi invers, prin aceasta stabilindu-se geneza operei, mai ales a ideilor "involuntare" de care vorbește Mauron. Sursa lor este subconștientul, manifestat în operă sub forma unor imagini ce revin obsesiv, adesea ca evenimente ale copilăriei fixate involuntar în memorie, îndeosebi din cauza caracterului lor traumatizant sau pentru că sunt legate de complexe psihice obscure. Defularea prin opera literară ia fie aspectul prezenței unor vise, unor dorințe care au fost refulate, fie că reprezintă aspirații profunde, nu o dată poetice, a căror împlinire nu se poate realiza decât în imaginar. Punându-le în evidență, interpretarea psihanalitică pătrunde în conținutul intelectual și psihologic profund și obscur al operei, încercând să dea acestuia o explicație rațională, explicație care înseamnă, de cele mai multe ori, stabilirea sursei primare a unui asemenea conținut: de unde vine și mai puțin de ce este așa și nu altfel. Subconștientul fiind o zonă a psihicului nesupusă voinței și rațiunii, se înțelege de ce interpretarea din perspectivă rațională a manifestărilor lui ia, cel mai adesea, forma unor tatonări și ipoteze. Dar faptul însuși al pătrunderii în această zonă, ca și încercarea de a proiecta asupra ei lumina rațiunii reprezintă câștiguri reale ale analizei și interpretării; a explica fie și puțin, prin aproximări, înseamnă a reduce din "inefabilul" operei literare. Ficțiunea literară reelaborează, prin text, impulsuri ale subconștientului ce păstrează, din existență, vagi amintiri ale unui trecut al ființei "fremătând de adevăr secret și care se află supus legii necunoașterii sale. A citi ficțiunea cu ochiul psihanalizei permite în același timp a oferi textelor o altă dimensiune și a observa scriitura în

Scanned with OKEN Scanner

geneza și funcționarea ei. Activitatea literară câștigă prin aceasta sens suplimentar [...]. Structurile universale și inefabila singularitate a subiectului uman se află aici, poate, apreciate cu mai multă justețe, deci cu mai multă dreptate"[42].

Obiectivul esențial al interpretării psihanalitice îl constituie punerea în evidență a semnificațiilor psihologice profunde ale operei, a acelora care trimit la subconștientul scriitorului. O astfel de interpretare se poate concentra asupra biografiei scriitorului, asupra procesului de creație sau asupra operei; perspectiva psihanalitică totală le parcurge pe toate, păstrând mereu opera în centrul preocupărilor. N. Groeben a pus în evidență obiectivele interpretării psihanalitice la fiecare nivel.

Dintre biografiile posibile (ca viziune) ale unui scriitor, cel mai semnificativ "model de personalitate" este cel psihanalitic. În realizarea lui, accentul cade pe "prima copilărie" și pe "dinamismul psihic inconștient"[43]. Din copilărie, relevante sunt experiențele traumatizante, mai ales în măsura în care au marcat profund psihologia scriitorului, evoluția ei. La aceste experiențe se ajunge în primul rând prin interpretarea operei și prin mărturii autobiografice. În afara faptului că nu toți scriitorii au trăit în copilărie asemenea experiențe ori că acestea nu s-au păstrat ca atare în conștiință, datele aparținând zonelor subconștientului trebuie mereu corelate cu cele ale biografiei empirice, transparente. De importanță fundamentală este ponderea în operă a obsesiilor; numai prezența lor poate susține necesitatea recurgerii la o sondare de tip psihanalitic a biografiei scriitorului, ca și gradul de "rentabilitate" al unui asemenea demers. La o personalitate echilibrată, "luminoasă" și transparentă, psihanaliza nu are mare lucru de revelat.

Analiza procesului de creație pune pregnant în lumină raportul dintre inconștient și conștient în elaborarea operei literare. Groeben identifică două modele de analiză a procesului de creație din perspectivă psihanalitică. Primul, cel al lui Freud, "mai curând implicit"[44], se bazează pe analogia fanteziei și creației cu visul. Disociind procesul creator de unul de tip rațional, "modelul" Freud interpretează conținuturile literare, ca și pe cele ale visului ori ale nevroticului, "ca simboluri (în sens psihanalitic)"[45]. Opera literară este, pentru Freud și pentru discipolii lui foarte fideli, o manifestare a dimensiunii nevrotice

Scanned with OKEN Scanner

a autorului ei, tratat ca un pacient ce se defulează prin creație. Cel de al doilea model, al lui Jung, respinge neuro-patologicul în explicarea artei, distingând între încărcătura psihologică a operei și psihologia autorului, considerându-le interdependente, dar nu reductibile una la cealaltă. În concepția lui Jung, există un tip "psihologic" de creație, care prezintă conținutul în "orizontul conștiinței umane", și unul "vizionar", care "pune în joc o natură primară: viziuni originare"[46] de dincolo de conștiință. În primul tip, totul pare limpede. În cel de al doilea, ceea ce spune autorul își dezvăluie sensul numai prin interpretare. Ca "om colectiv" ce se destăinuie prin operă, creatorul revelează "inconștientul colectiv" prin unele trăiri ce trimit la "formele spirituale și sufletești originare"[47] ale omenirii. Conținutul "artei vizionare" se constituie din "imaginile inconștientului colectiv: arhetipurile", devenite "simboluri și motive" ce cuprind esența "în idei, reprezentări și instincte pentru întreaga omenire"[48]. Din punctul de vedere al lui Jung, numai arta "vizionară" necesită și oferă substanță unei interpretări psihanalitice, dezvăluindu-și semnificația doar pe această cale.

Se poate observa că, în oricare din cele două modele (al lui Freud și Jung), accentul cade pe conținut ca dezvăluire a subconștientului, fie el individual sau colectiv. Situarea la acest nivel al investigației constituie faza "clasică" a interpretării psihanalitice a literaturii; ea ignoră dimensiunea formală a operei, adică acea componentă care este rodul colaborării conștiente. Groeben atrage atenția că interpretarea psihanalitică a biografiei, procesului de creație sau operei nu trebuie să treacă cu vederea rolul și contribuția conștiinței creatoare care asigură operei originalitatea și valoarea. Impulsul creator poate fi inconștient; dar în elaborarea operei există cel puțin un echilibru al mecanismelor conștiente și inconștiente. Trebuie adăugat că, inclusiv la nivelul conținutului, scriitorul nu transcrie doar ceea ce-i dictează subconștientul. Dacă nu se poate stabili cu precizie cât din acest conținut reprezintă o manifestare, o defulare a subconștientului, în același timp nu se poate ignora că fiecare scriitor *elaborează* conținutul operei sale printr-o mare încordare intelectuală, că-l organizează și-i dă formă prin

Scanned with OKEN Scanner

efort creator conștient, fiind departe de a-l secreta în virtutea unei funcții analoage celor organice.

Tehnica investigării textelor literare din perspectivă psihanalitică constă, de cele mai multe ori, în descifrarea unor componente ale operei - fapte, situații, personaje - prin prisma psihologiei de profunzime a autorului, interpretându-le ca defulări ale subconștientului acestuia, manifestate în ficțiunea artistică. Prioritatea acordată informațiilor oferite de text, privirea dinspre text spre autor și numai în subsidiar pe un traseu invers constituie axiome ale acestui gen de investigație.

Cea realizată de Mauron este larg acceptată ca modelul cel mai adecvat tocmai pentru că se întemeiază pe realitatea operei. Asa cum o concepe criticul francez, psihocritica identifică mai întâi "rețelele" de imagini prin compararea mai multor texte ale aceluiasi autor. Procedând astfel cu poeme ale lui Nerval, Baudelaire, Mallarmé și Valéry, Mauron descoperă în ele "metafore obsedante". Acestea sunt considerate, în bună măsură, ca proiecții ale inconștientului, dar și ca motive reluate în mod conștient. Prezența lor are, pentru Mauron, o singură explicație admisibilă: operele în cauză "sunt legate de o realitate inconștientă unică"[49]. Este vorba de "fantezii" născute la vârsta copilăriei, în orice caz, de asociații ale unei gândiri preconștiente, supuse unei logici afective și unei realități interioare. Ele se concretizează în imagini senzoriale și motrice.

În operele unor scriitori apar figuri mitice care sintetizează trăiri și aspirații conștiente sau inconștiente, visuri, întruchipate în personaje. Acesta este *mitul personal*. Asemenea întruchipări mai pot lua forma unor obiecte interiorizate sau unor grupuri de imagini interioare, încărcate afectiv și proiectate asupra realității. Mitul personal poate fi conceput ca ființă vie, reacționând la stimuli interni sau externi, dar păstrând un echilibru specific de-a lungul evoluției. El implică o succesiune de evenimente psihice, cu o geneză și o evoluție, neîncadrate însă în biografia obișnuită a autorului, deși păstrează o anumită relație cu ea. Mitul personal există dincolo de conștiință; îl poate obseda pe scriitor, fără a se confunda cu o manifestare nevrotică. Fantasma lui revine în jocul conștientului și inconștientului, cu ponderi variabile. La Mallarmé, Mauron identifică o siluetă feminină, cu trăsături statornice și contururi vagi în același timp ce-i bântuie unele

Scanned with OKEN Scanner

poeme. Și din poezia lui Eminescu se încheagă mitul personal al femeii blonde, cu mâini reci, maiestuoasă ca o statuie cioplită în marmură.

Oricare ar fi suportul fanteziei ce prinde contur în mitul personal, trebuie avut în vedere că acest suport nu poate fi numai copilăria. Structura psihică a unui scriitor este influențată și de mediu, de cultură. Scriitorul moștenește, de asemenea, zestrea psihologică a înaintașilor, devenind, în termenii lui Jung, și o întruchipare a "subconștientului colectiv". Dar opera lui nu repetă arhetipuri, ci creează o lume originală. Prin aceasta se relevă rolul factorului conștient în creație, factor pe care Mauron îl pune în evidență, distanțându-se astfel de freudism. Criticul procedează și la o confruntare a imaginilor obsedante si a mitului personal cu biografia scriitorului, căutând în ea, fără să le găsească totdeauna, un izvor și o explicație. Invocând biografia în explicarea operei, Mauron consideră procedeul ca insuficient si needificator în înțelegerea personalității inconștiente.

Interpretarea psihanalitică a literaturii poate însemna și o investigare a manifestărilor mai mult sau mai puțin obscure ale personajelor unei opere. Asa procedează Ovid Crohmălniceanu în prima parte a studiului său despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu[50]. Criticul scoate în evidență intuițiile scriitoarei apropo de "psihologia de adâncime" a personajelor sale, ajutate, probabil, și de lecturile ei din sfera psihanalizei. O astfel de investigație are în vedere conținutul psihologic al operei, marcată, de această dată, de dezvoltarea psihanalizei ca stiință în prima jumătate a secolului al XX-lea. Criticul merge însă mai departe, pe o cale deja trasată, interpretând psihologia personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu prin raportare la cea "abisală" a scriitoarei, utilizând și mărturisirile ei autobiografice, însă fără a le supralicita. Procedeul e mereu completat cu ceea ce Mauron numește "suprapunerea" textelor, pe aceasta bazându-se mai ales interpretarea. O asemenea modalitate de investigare este caracteristică fazei mai noi, mai "moderne "în chiar contextul psihocriticii ca metodă prin excelență modernă.

Criticii care practică interpretarea psihanalitică și cei care s-au pronunțat asupra metodei i-au pus în evidență performanțele și neajunsurile. Ceea ce s-a realizat prin studiul literaturii dintr-un

Scanned with OKEN Scanner

asemenea unghi a fost încercarea de a da "o explicație raționalistă a unor fenomene iraționale", metoda fiind una "de demistificare a realității si a ființei umane în general"[51], inclusiv a artistului. În măsura în care priveste literatura "în spațiul caracteristicilor ei simbolice"[52], metoda este universală. Reproșurile care i se aduc țintesc mai ales spre faza "clasică" a metodei, vizând îndeosebi maniera în care psihanaliza a fost aplicată în studiul artei de către Freud. Groeben a enumerat aproape complet limitele metodei: "reducerea artistului la nevroză", în acest fel reliefându-se doar patologicul din psihologia lui, căutarea exclusivă a complexelor, îndeosebi a celor "pansexualiste", accentul foarte apăsat pus pe conținut, pe cel psihologic în particular, neglijându-se specificul literaturii ca artă ș.a. Frecvent, se trece cu vederea faptul că Freud însuși nu a supraevaluat posibilitățile metodei, afirmând necesitatea corelării rezultatelor ei cu ale altor tipuri de interpretare. Dintre acestea, retusuri semnificative par a veni îndeosebi dinspre analiza sociologică în planul conținutului și dinspre cea stilistică în care opera e privită în specificul ei de creație definită în primul rând prin expresie[53].

Deși în raport cu etapa începuturilor interpretarea psihanalitică a făcut pași hotărâți înainte, ea se află, ca și alte metode moderne, încă în faza conturării mai ferme și a consolidării principiilor și procedeelor de analiză.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Interpretarea mitologic-arhetipală*

Pentru o parte însemnată a cercetătorilor literari, legătura dintre "metoda" mitologică si cea psihanalitică este evidentă. În viziunea lui Groeben, interpretarea mitologică e un derivat al celei psihanalitice așa cum o concepe Jung: scoatere în prim-plan a subconștientului colectiv. Astfel fundamentată, interpretarea mitologică a fost mai larg acceptată decât cea psihanalitică pentru că oferă mai mare deschidere spre spiritual. Ea "a oscilat permanent pe terenul unui concept al mitului înzestrat cu sensuri extrem de variate"[54]. Ambiguitatea și polivalența semantică a conceptului fundamental, mitul, favorizează o interpretare nuanțată, în care importantă este nu atât identificarea exactă a bazelor mitologice ale unei opere, ci mai ales punerea în evidență a modului în care mitul se infiltrează în literatură, surprinderea metamorfozei lui în funcție de viziunea scriitorului și de universul pe care-l creează.

Îndreptățirea cea mai puternică a interpretării mitologic-arhetipale a literaturii se sprijină pe un fapt de multă vreme observat și comentat: literatura își are originea în mitologie. Cât timp miturile sunt vii, adică reprezintă manifestări ale credinței, actualizarea lor are finalități magico-religioase, dar se realizează cu mijloace artistice, inclusiv literare. Prin cuvânt, mitul dă formă invizibilului. Când credința dispare, mitul devine literatură creatoare de universuri imaginare. La originea teatrului stau ritualurile mistico-religioase care sunt "mituri jucate"; povestirea mitului este o formă primordială a epicului; expresia emoțională transmisă, în mitul actualizat, prin cuvinte stă la originea liricii. Poveștile sunt mituri decăzute din funcția lor, asumându-și-o pe aceea de a delecta, pe care și-o îndeplinesc îndeosebi datorită faptului că, îndelung cizelate, au dobândit calități literare. Ca și ritualul mitico-religios, literatura implică trăire autentică, manifestată în forme diferite. Miturile au cultivat în om valori morale; apărarea acestor valori este una din menirile literaturii[55].

Scanned with OKEN Scanner

Procesul metamorfozării mitologiei în literatură este de o complexitate extremă și are o desfășurare nedeterminată, nefiind, deci, apanajul unei anumite epoci. Aristotel clasifica operele "de imaginație" în raport de poziția eroilor față de "ceilalți oameni". Din punctul de vedere care ne interesează aici, se rețin primele trei categorii de opere: "miturile propriu-zise sau cărțile sacre" în care personaje sunt zeii, apoi narațiunile legendare, poveștile cu eroi care "săvârșesc fapte miraculoase, dar păstrând mereu caracter uman" și, în sfârșit, "gesta nobilă", tragedia și epopeea, în care "eroul continuă să stea deasupra celorlalți oameni, printr-o autoritate pe care viața nu o cunoaște, dar e supus legilor mediului său natural, iar actele lui se află sub jurisdicția socială și morală" ca "șefi" și "conducători"[56]. Aceste "moduri" aristotelice de clasificare vizează, cum se poate observa, acea literatură în care desprinderea de mit merge în creștere, fără a se fi înfăptuit pe deplin. Din perspectivă modernă, polarizarea către mit sau profan, ca și modalitățile în care mitul se integrează în literatură apar mult mai limpezi. În opinia lui Frye, mitul "se află la o extremă a structurii literare, iar naturalismul la cealaltă. Între ele se întinde întreaga arie a romanțului"[57]. Prin "romanț", criticul înțelege literatura a cărei tendință este "de a dizolva mitul în direcția omenescului" dar si "de a convenționaliza conținutul în direcția idealizării"[58]. Trei sunt, în opinia lui, modurile de organizare a mitului în literatură: a) "mitul nedizlocat", b) "[...] a sugera tipare mitice implicite într-o lume mai strâns înrudită cu experiența umană" (tendința romantică) și c) maniera care pune accent "pe conținut și reprezentare mai curând decât pe forma povestirii" (tendința realistă)[59]. Prin ele se realizează trecerea de la paradisiacul mitic la diabolicul "ironic" al realismului, romanticul ocupând, se pare, o poziție intermediară. Căile de pătrundere și modurile de manifestare ale mitului în literatură merg de la preluarea unor arhetipuri ca "modele" pentru conturarea de situații și personaje verosimile, până la utilizarea elementelor mitologice ca procedee poetice, cel mai adesea cu valoare de simbol.

Literatura, îndeosebi poezia, se reîntoarce la mit ca la un univers al candorii, al armoniei și al imaginilor primordiale, ca la o formă a cunoașterii intuitive, revelatorii. Pe lângă necesitatea astfel

Scanned with OKEN Scanner

fundamentată a revenirii la mit, modernii văd în poezie o nouă mitologie. Temeiul unei asemenea asocieri îl constituie faptul că mitul și poezia au în comun metafora și simbolul ca modalități fundamentale ale imaginii și maniera alogică de pătrundere în esența lumii și de dezvăluire a misterelor ei. Poezia acționează în direcție inversă raționalismului care golește miturile "de sensurile lor originare". Ea creează "mituri poetice" care sunt, în viziunea lui Blaga, "o plăsmuire care încearcă o revelare a misterului". Este vorba de "remitizare poetică", manifestată în literatură "și ca o operație de convertire a miturilor vechi la noi semnificații, originale, moderne, păstrând ceva din semnificația originară"[60].

În concepția lui Ștefan Augustin Doinaș, omul primitiv, care povestește mitul și poetul au în comun sentimentul participării la "Marele Timp" al originilor, suspendându-l pe cel real. Ca și primitivul ori copilul, "poetul se vrea ancorat într-o zare a candorii, într-un plan al eficienței magice a limbajului". Analogia primitiv-copil-poet este una "psihologică", decurgând din atitudinea în fața lumii, dar și "una de gândire", aflată dincolo de limitele logicului și, prin aceasta, încumetându-se să cuprindă lumea "în toată structura ei antinomică, misterioasă"[61].

Se cuvine precizat și avut în vedere faptul că, dincolo de ceea ce au în comun miturile originare și poezia modernă, aceasta din urmă este și rodul elaborării conștiente atât în planul limbajului, cât și al viziunii, al cunoașterii; poetul modern nu doar intuiește, ci și meditează ghidat de o filosofie ce constituie, foarte adesea, filtrul prin care e trecută intuiția poetică. Interpretarea mitologică și nu numai ea trebuie să reliefeze ambele componente ale viziunii poetice.

Bazele interpretării mitologice a literaturii au fost puse, cum s-a văzut, încă din Antichitate. În timpurile moderne, romanticii au fost cei dintâi care au subliniat necesitatea întoarcerii către miturile primitive; mai vechi și mai autentice decât cele clasicizate prin reelaborare de către scriitori ca Hesiod, de exemplu, și devenite deja literatură. Interesul insistent afirmat al romanticilor pentru folclor, pe care l-au

Scanned with OKEN Scanner

cules, tipărit, interpretat și l-au recomandat ca sursă a literaturii culte, se înscrie în sfera mai largă a preocupărilor lor de a pătrunde și dezvălui manifestările originare ale spiritualității umane, în scopul revigorării și reautentificării civilizației moderne.

Dar interpretarea mitologică, așa cum este înțeleasă astăzi, s-a întemeiat mai ales sub influența teoriei arhetipurilor a lui Jung. Pornind de aici, critica de acest gen caută în literatură "miturile originare ale omenirii", fiind preocupată de subiectul, tema și conținutul operei, mai precis de ceea ce acestea datorează mitologiei, folclorului[62]. În mai strânsă legătură cu concepția lui Jung, Bachelard a creat o teorie a imaginației și a expresiei poetice; el afirmă că fiecare creator posedă o imaginație arhetipală, bazată pe cele patru elemente fundamentale: focul, apa, aerul și pământul, pe care se sprijină temele și imaginile. Alegerea, ca și folosirea lor, trimite la inconștient, relevând în același timp o filosofie și o experiență a ființei. Lucrările lui Bachelard constituie, poate, exemplul cel mai frapant de interferență între interpretarea mitologică și cea psihanalitică.

Interpretarea mitologică pune în evidență ce și cât preia un scriitor din arhetipurile deja existente și, aspect încă mai important, cum folosește el acest tezaur moștenit în elaborarea narațiunii, personajelor, situațiilor și simbolurilor proprii, originale. Fără reliefarea libertății creatoare a scriitorului față de tradiția mitologică, o asemenea interpretare rămâne în stadiul pozitivist al înregistrării "influențelor", adică tocmai în punctul din care începe judecata critică autentică. Evidențierea elementelor mitologic-arhetipale, a provenienței lor din arsenalul culturii livrești a scriitorului ori din subconștientul colectiv manifestat în psihologia, în personalitatea artistului constituie operațiuni necesare, dar nu suficiente.

Arhetipurile pe care interpretarea mitologică le caută în literatură sunt "ca niște organe ale psihicului pre-rațional, [...] forme și idei moștenite, externe și identice"[63]. Ele sunt aidoma unor albii părăsite de râu, dar posibil a fi din nou irigate de el: "Arhetipurile sunt cele care indică oricărei activități imaginative căile ei determinate; din ele rezultă fanteziile viselor infantile, ca și fantasmele schizofrenicului ce prezintă surprinzătoare asemănări cu mitologia"[64]. Spiritul conține în el

Scanned with OKEN Scanner

"imaginea arhetipală" ca "expresie de ansamblu a procesului vital"[65]. Păstrate în subconștientul colectiv ca reziduuri de experiență multi-milenară a luptei pentru adaptare și rezistență, aceste imagini contrabalansează sau compensează solicitările nesatisfăcute ale existenței reale. Ele devin fenomene interioare conștiente la omul capabil de reflecție și înțelegere. Fără o asemenea zestre psihologică și spirituală ce asigură omului simțul de orientare, individul ar trăi "răul de civilizație" provocat de conștiința dezrădăcinării, lăsându-l la discreția oricăror sugestii. Literatura, mai ales cea "tradiționalistă", este bogată în personaje care refuză instinctiv civilizația modernă pentru că o simt străină, trăind acut, dramatic, sentimentul dezrădăcinării. Astfel de fenomene apar cu deosebire în împrejurări în care individul se rupe de mediul originar și intră într-unul străin în care "arhetipul" din el își pierde funcția de orientare. A explica resorturile traumelor celor dezorientați și dezrădăcinați presupune cunoașterea mentalităților și contextului existențial al diferitelor medii sociale cu lungă tradiție istorică și a sesiza când, cum și în ce proporții s-a produs ruptura ce generează astfel de dezechilibre. O explicație de acest gen necesită incursiuni profunde în antropologie, în mitologia universală și în cea a unor colectivități mai restrânse, familiarizarea cu istoria mentalităților unui popor sau chiar a unei părți a acestuia. Acestor dificultăți, ce țin de asimilarea culturii necesare interpretării mitologic-arhetipale a literaturii, li se adaugă și faptul că ea operează cu elemente ambigui, cu imponderabile: mit, arhetip, subconștient colectiv etc. Hotărât, interpretarea mitologică a literaturii nu este un demers facil și nici lipsit de factori descurajatori.

O astfel de interpretare năzuiește să ajungă la simbolul arhetipal. Un atare simbol este, în opinia lui Groeben, unul "organic-expresiv în opoziție cu simbolurile logic-convenționale", caracterizat "în primul rând prin *universalitate* și *durabilitate*"[66] (s.a.). Analiza simbolului arhetipal presupune raportarea la mitologia care dă "direcția de interpretare generalizatoare, dat fiind că miturile conțin o imagine despre lume, un corpus metafizic de conținuturi simbolice" pe de o parte, iar pe de altă parte pentru că miturile trebuie considerate "ca «individuație» a arhetipurilor»"; ele "pot face legătura cu opera

Scanned with OKEN Scanner

individuală"[67]. Așadar, opera trebuie raportată la mitul concret, pe această cale putându-se ajunge la arhetip ca treaptă superioară de generalizare.

Un demers extrem de dificil este, de asemenea, cel prin care se urmărește stabilirea raporturilor dintre subconștientul colectiv și personalitatea creatorului. Mai ales în acest stadiu al interpretării, corelarea cu alte perspective analitice (psihologică, psihanalitică, biografică, sociologică) devine și mai necesară, întrucât creatorul nu este în primul rând (și nu numai) un exponent al colectivității, ci o personalitate în structura căreia voința de a crea prin eliberare de orice influențe se ciocnește de determinisme pe care nu le poate evita. Cât și ce anume din opera unui scriitor are caracter exponențial (adică este, altfel spus, preluare din zestrea transmisă lui de umanitate, de colectivitatea și mediul cărora le aparține) și în ce constă contribuția sa originală - iată delimitări pe care interpretarea nu poate spune niciodată că le-a realizat pe deplin.

În categoria atât de complexă a structurii literare, Adrian Marino identifică o substructură formată din factori "care acționează asupra operei literare în stadiul său pre-formal"[68]. Între acești factori, cel antropologic este format din elemente primare ale experienței umane, din reminiscențe "ancestrale, arhaice, supraindividuale"[69], constituind, în termenii lui Jung, subconștientul colectiv. În literatură, ele iau forma unor "teme și tipuri de o generalitate elementară", manifestându-se adesea în cupluri precum naștere - renaștere, iad - rai, femeie - erou, Dumnezeu și diavol. Este vorba de arhetipuri cu aspect "cultural" și "emoțional". În categoria arhetipurilor se înscrie și seria de "prototipi umani": mama, tatăl, fiul, ca și "imaginile-cheie" ale universului poetic: pământ - cer, lumină - umbră, zi - noapte, munți - câmpii și altele[70]. Evident, interpretarea trebuie să pună în lumină caracterul de arhetip al acestora și, mai ales, să facă și pasul următor: sublinierea nuanțelor, a valorilor lor particulare, originale, în opera analizată.

În legătură cu acest din urmă aspect, Crohmălniceanu folosește termenul de "defazare" prin care se înțelege abaterea, diferită ca substanță și amplitudine, a unui scriitor de la schema mitologică identificabilă în opera lui, ca și "manipularea conștientă a arhetipurilor"

Scanned with OKEN Scanner

pentru a realiza, în raport cu "imaginea originară", una cu "ingenioase motivații realiste care să o facă plauzibilă"[71]. Criticul urmărește maniera concretă a "defazării" în proza lui Sadoveanu (în romanul *Frații Jderi* mai ales), punând în evidență originalitatea acestui scriitor profund ancorat în arhetipal și mitologic, dar care conferă elementelor ce trimit la această sferă o substanță și o formă ce le face verosimile.

Critica modernă, preocupată în primul rând de valoarea estetică a operei ca sinteză a tuturor semnificațiilor ei, recunoaște interpretării mitologic-arhetipale meritul de a contribui la cunoașterea spiritului, a condiției umane dezvăluite prin literatură. Pe de altă parte, principala obiecție care i se aduce acestui gen de interpretare constă în faptul că ignoră opera "ca entitate estetică", în favoarea studierii atitudinilor, concepțiilor și sentimentelor scriitorilor. "Centrul de greutate nu este [în critica mitologică și în cea filosofică - existențialistă] opera literară, ci actul creator și poetul"[72]. În viziunea lui Groeben, interpretarea mitologică este a-istorică, amenințată de schematism, ori limitată la o "«aplicare» conținutistic-rigidă a arhetipurilor"[73]. Se constată, de asemenea, că practicienii acestui tip de interpretare au complicat-o "până la descurajare" printr-un "savantlâc superfluu și fastidios"[74].

Asemenea limite ies în evidență îndeosebi când interpretarea mitologic-arhetipală este practicată autonom, din perspectiva exclusivă, limitată, a propriilor obiective și mai ales când ignoră specificul literar. Necesară, valoroasă și în sine, această perspectivă își dovedește și mai pregnant capacitatea de elucidare a mesajului literar când se constituie ea însăși și e privită ca parte a procesului interpretativ integral.

Scanned with OKEN Scanner

5. *Interpretarea stilistică*

Modalitățile de interpretare ale căror principii și componente am încercat să le prezentăm, sintetic, până aici aveau în vedere ceea ce, cu un termen cam uzat dar funcțional, este numit conținut. Teritoriul pe care se pătrunde prin analiza stilului este cel al expresiei literare. El ispitește pe cercetător, dar îl și inhibă prin complexitatea și diversitatea obiectului de studiu, prin raporturile multiple, nu o dată greu de sesizat și de definit, între expresia verbală considerată ca semnificant și sensurile pe care le poartă ori mai ales cu acelea pe care e menită să le sugereze, fiind în același timp determinată de ele. Cercetătorul resimte, poate, în modul cel mai acut o stare de anxietate în fața interpretării stilistice îndeosebi când urmărește să-i stabilească principiile, componentele și finalitățile generale, așa cum ne propunem aici. Și aceasta pentru că planul expresiv definește în măsură hotărâtoare însuși statutul artistic al operei literare, reprezentând diferența specifică fundamentală a acesteia în raport cu alte categorii de texte. Prin interpretarea stilistică se urmărește pătrunderea în miezul ideatic profund și specific al literaturii, pornind de la particularitățile ei de expresie. Ea constituie, de fapt, cheia analizei și interpretării operei literare, "calea regală" a acestora.

Dificultățile pornesc mai întâi de la diversitatea definițiilor obiectului de studiu: *stilul*. Considerat, în genere, ca element decisiv al particularizării, al personalizării comunicării verbale, stilul pune probleme noi, specifice și nu mai puțin complicate când e privit din perspectiva formei literare căreia îi furnizează componenta esențială, fără a i se suprapune în totalitate.

Diversitatea abordării stilului literar își are, mai întâi, originea în ponderea diferită pe care cele trei componente ale fenomenului literar - autor, operă, cititor - o dobândesc într-o interpretare sau alta. Se cuvine precizat că atunci când este vorba de cercetători de prestigiu ai fenomenului stilistic, diferențele privesc accentele puse pe un factor sau altul al acestei triade, fără să se ajungă la ignorarea totală a celorlalți.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Charles Bally și T. Vianu, stilul este, înainte de toate, elementul de expresie prin care se comunică afectivitatea, emoția scriitorului. "Faptele de stil [...] sînt acele fapte care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale a autorului față de știrea comunicată"[75]. Lărgind sfera, Leo Spitzer pune accent pe stil ca factor prin care se dezvăluie psihologia artistului. Mai recent, Roland Barthes consideră stilul ca pe o "forță oarbă, un obiect, o limbă autarhică ce nu plonjează decât în mitologia personală și secretă a unui autor [...]; e transmutația unei umori"[76]. În genere, nici un stilistician nu ignoră faptul că stilul este creație individuală a unui emitent - autorul, în cazul operei literare - si că poartă pecetea personalității lui. Însă ceea ce apare din ce în ce mai puțin suficient și, deci, satisfăcător, este reducerea lui doar la atât. În opinia lui I. Coteanu formula: stil = știrea + emoția, redate verbal, "satisface toate spiritele dornice de simplificări"[77], dar nu rezolvă problemele întrucât cele două componente nu se suprapun, ci se întrepătrund organic în orice fel de enunț. Stilisticianul român apreciază ca mai potrivită definiția lui H. Seidler după care "conținutul emoțional se realizează [...] prin «mijloacele lingvistice ale textului»" decât cea a lui Bally care adaugă acest conținut "la exprimare"[78].

În deceniile din urmă, ca urmare a ponderii din ce în ce mai mari acordate receptării, se manifestă tendința de a privi stilul prin prisma efectelor lui asupra cititorului. Un asemenea punct de vedere este afirmat în mod răspicat de M. Riffaterre. El nu ignoră faptul că stilul e generat de efortul scriitorului de a selecta și combina elementele limbii. Dar finalitatea principală a acestor demersuri nu constă în a imprima stilului o amprentă personală, ci ele constituie un "exces de insistență pentru a atrage atenția, pentru a dirija și a asigura un decodaj fidel". În stil trebuie căutat nu creatorul, "ci felul în care acesta se impune altuia", perceperea psihologiei receptorului fiind mai importantă decât cea a autorului[79]. În ciuda oricâtor precauții, prioritatea acordată receptorului în aprecierea faptelor de stil pune în umbră pe autor, ca și mesajul (textul) însuși. În elaborarea operei, e greu de stabilit în ce măsură autorul are în vedere efectele produse asupra cititorului, cu atât mai

Scanned with OKEN Scanner

mult cu cât acesta din urmă reprezintă pentru scriitor o necunoscută nu o dată ignorată. Un poet își "formează" cititorii în general și pentru fiecare poem în special prin tot ceea ce este implicat în mesaj, prin limbaj îndeosebi. Aceasta este una din "puterile" poeziei, ale literaturii de a trezi reacții psihice, emoția estetică.

Ca în oricare alt tip de interpretare, și în cea stilistică *opera literară* reprezintă acea realitate esențială care devine obiectul predilect al analizei pentru că prin ea se concretizează stilul. În *analiza* stilistică aplicată, opera este textul unei scrieri literare individuale. Într-o accepție mai generală, se poate vorbi de un stil al operei ca totalitate a creației scriitorului, acesta implicând elemente dintr-o sferă ce o depășește pe cea a noțiunii de stil ca expresie verbală. În sens general, prin stilul unui scriitor se înțelege modul lui de a vedea lumea, particularitățile ce aparțin genului și curentului literar, tema și motivele, profilul personajelor și modalitățile de conturare a acestuia, compoziția și structura, inclusiv varietatea registrelor limbii la care recurge scriitorul în opera sa. În *opera individuală* (un poem, un roman, o dramă), toate acestea se concretizează, dobândesc o actualizare ce obligă interpretarea să părăsească aprecierile cu caracter general (fără a o împiedica să generalizeze). Determinările ce decurg din genul, curentul ori epoca în care se înscrie opera individuală definesc mai pregnant personalitatea autorului, inclusiv în plan stilistic. Este vorba, desigur, de acea componentă a personalității pe care o ilustrează opera analizată. Măsura în care această componentă se înscrie în contexte din ce în ce mai largi poate fi pusă în evidență, dar nu constituie obiectivul prioritar al analizei și interpretării aplicate.

Cum se realizează stilul la nivelul concret al *unei* opere? În mod obișnuit, nu în manieră cu totul particulară și nu prin utilizarea de resurse total diferite de ale altor opere ale aceluiași scriitor ori ale scrierilor literare în general. Și aceasta pentru că aceste resurse nu pot fi altele decât cele ale limbii în care scrie autorul. Ceea ce nu înseamnă însă că o operă (sau un grup de opere ce formează o serie pe baza unor trăsături comune) ar avea un stil ce poate fi pus în evidență prin

Scanned with OKEN Scanner

deducție. Orice operă de valoare este un unicat și impune să fie interpretată ca atare. La rândul lui, autorul este o personalitate unică, relevabilă, fie și parțial, printr-o operă considerată în singularitatea ei. Deocamdată, ceea ce ne preocupă nu sunt trăsăturile particulare ale stilului unei anumite opere, ci maniera mai generală în care stilul prinde contur.

Opera, ca fenomen unic și unitar, se definește în măsură hotărâtoare prin unicitatea și unitatea stilului ei. Creație a autorului, stilul îi pune în evidență personalitatea. Spre deosebire de teoria stilului ca expresie a componentei psihic-emoționale a scriitorului, Dámaso Alonso afirmă că în individualizarea stilului unui autor componentele afectivă, imaginativă și cea "conceptuală sau logică" au ponderi apropiate, între ele existând o strânsă interdependență[80]. Prin operă, scriitorul își dezvăluie trăirile afective, modul de a gândi și construiește un univers imaginar propriu. Toate acestea "se văd" în stil, îl determină și-l particularizează întrucât, pentru a exprima, construi și a-și realiza intențiile, scriitorul folosește o singură categorie de mijloace de expresie: cea verbală. Prin aceste mijloace se construiește, concomitent, forma și conținutul operei. Caracterul particular, individual al stilului decurge din maniera, și ea particulară, în care scriitorul selectează și combină elementele limbii.

Fiind vorba de stil, deci de expresie, ceea ce interesează înainte de toate într-o operă sunt aspectele specifice în plan expresiv. Analiza și interpretarea stilistică vizează dimensiunea verbală expresivă a textului, modul în care textul-mesaj reflectă sensibilitatea și gândirea emitentului. Faptele de stil prin care se realizează această reflectare sunt faptele de limbă *expresive*. În opinia lui G. Genette, stilul constă "mai mult în modul de a face ceea ce se face", trăsăturile lui aparținând, într-o operă, "mai mult proprietăților limbajului decât celor ale obiectului său". Chiar preferințele tematice ale unui scriitor devin fapte stilistice "în măsura în care constituie un fel de a-și practica arta"[81]. Stilul este unul din elementele care conferă literaritate unui text, particularizându-l în raport cu textele non-literare, el fiind "prin

excelență locul literarităților condiționale, adică al celor ce nu sînt în mod automat conferite de un criteriu constitutiv precum ficționalitatea sau forma poetică"[82].

Un răspuns mai consistent la întrebarea pusă anterior: cum se realizează stilul la nivelul concret al unei opere?, ni-l oferă observarea procesului prin care limba, mijloc general de comunicare, dobândește calitățile necesare unui instrument de comunicare poetică. De la formaliștii ruși încoace, stilul, limbajul poetic sunt frecvent definite ca abateri de la normele comunicării verbale neexpresive, de la acel "grad zero", neutru, al exprimării. Teoria abaterii, fără a fi integral contestată, a atras numeroase obiecții, cele mai importante vizând imposibilitatea identificării unui "grad zero" absolut al comunicării și faptului că abaterea ca atare nu conferă, prin ea însăși, caracter literar, poetic unui text.

Mai întemeiat, inclusiv prin argumentele pe care se sprijină, este punctul de vedere conform căruia stilul reprezintă punerea în valoare a potențialului expresiv al unei limbi în funcție de mai mulți factori: disponibilitățile limbii însăși într-un anumit moment al dezvoltării ei, ale limbajului artistic îndeosebi, specificul unor categorii literare în care se înscrie, mai mult sau mai puțin ferm, opera: genul, curentul, apoi personalitatea scriitorului definită prin componente diverse: afective și intelectuale, amploarea și natura talentului, viziunea asupra lumii și raporturile în care se află cu aceasta, finalitatea pe care vrea s-o confere operei sale, efectele pe care urmărește să le producă asupra cititorului ș.a. Dintre toți factorii care determină stilul, cei mai importanți, hotărâtori, sunt cei care vizează personalitatea *creatoare* a autorului operei.

În ce măsură depinde un scriitor de potențialul limbii în care scrie? Desigur, mai mult decât cred cei care-l consideră pe artist un creator absolut. Artistul este un demiurg, dar nu Demiurgul! Față de limbă, scriitorul se află, pe de o parte, într-un raport de dependență, mai ales când selectează din materia verbală. Pe de altă parte, el își ia, își asumă anumite libertăți față de materialul lingvistic pe care-l are la îndemână. Aceste libertăți se manifestă prin inovații (în plan lexical mai ales, dar

Scanned with OKEN Scanner

nu numai), prin combinări care merg de la figurile poetice și până la frază ori chiar la nivel transfrastic, realizând o comunicare verbală al cărei grad de expresivitate reprezintă o revelație cu atât mai frapantă, cu cât era mai puțin previzibilă. În sfera expresiei, asemenea salturi dau măsura puterii creatoare a scriitorului. Dar oricât de departe ar merge, ele nu pot depăsi acele limite ale limbii dincolo de care comunicarea ar deveni imposibilă. Un text, oricât de inedit, de original ar fi în planul expresiei, nu devine literatură decât în măsura în care asigură mesajului un minimum de perceptibilitate. În afara acestuia, textul devine anticomunicare, antiliteratură, antipoezie. Desigur, gradul de perceptibilitate a mesajului poetic se stabilește la nivelul unui receptor cu cel mai înalt nivel de cultură, de sensibilitate și competență; nu al cititorului comun, ci al celui avizat, cultivat și matur din toate punctele de vedere.

Se poate conchide că stilul unei opere literare este rezultatul unei confruntări dintre determinările obiective și libertățile creatoare. Ponderea lor diferențiază pe scriitorii care-și urmează înaintașii mai mult imitându-i de cei ce ating măiestria în planul expresiei literare - o măiestrie care este și măsura talentului.

Desigur, creația în plan expresiv este, în felul ei, "abatere". Dar ea devine artă autentică în aceeași proporție în care, pe lângă originalitate, asigură mesajului posibilitatea de a fi receptat, adică îi asigură o semnificație spirituală, poetică, perceptibilă fie si printr-un susținut efort de decodificare.

*

Analiza stilului constituie obiectul *stilisticii*. Stilistica este considerată un domeniu de frontieră, situat la confluența dintre lingvistică pe de o parte, critică și poetică pe de altă parte. Pentru P. Guiraud, stilistica este "o retorică modernă sub dubla ei formă: o știință a expresiei și o critică a stilurilor personale"[83]. Ea aparține mai mult lingvisticii când studiază tipurile de enunțuri și "tipologia stilurilor"; ca "știință a stilului" bazată "pe intuiție și gust", este mai aproape de critica literară, "se varsă finalmente în critică, în care-și găsește

justificarea și legitimarea"[84]. Jakobson subordonează net stilistica lingvisticii pentru că, studiind funcția poetică, funcție dominantă a "artei verbale", se ocupă de limbaj. "Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto", conchide el[85]. Acest panlingvism, promovat cu insistență de structuraliști și semioticieni, a generat rezerve și contestări mai ales din partea criticilor literari și a cercetătorilor preocupați de stil ca element fundamental al artei literare, ca limbaj poetic. În opinia lor, lingvistica nu poate explica libertățile și restricțiile suplimentare pe care le presupune limbajul poetic; ea poate realiza descrierea sistematică a materialului poetic, devenind astfel o disciplină auxiliară poeticii, dar nu poate stabili, singură, gradul de pertinență poetică sau estetică a acestui material. Aceasta ar putea-o face numai un studiu al contextului care ar depăși cadrul lingvisticii propriu-zise. Și pentru poetică limbajul este semn, dar semnificatul lui își are doar punctul de pornire în sensul lingvistic, denotativ. Arta literară, "artă a cuvîntului", nu-și are izvoarele doar în limbă, ci se realizează printr-o "tehnică de alt nivel, pentru care semnificațiile lingvistice sînt [...] semne pentru o semnificație superioară" care este una "*metaforică sau simbolică*, receptată de cititor ca *funcție stilistică* [poetică] și interpretată de el drept valoare simbolică a mesajului și prin aceasta a operei ca atare"[86]. Spre deosebire de analiza lingvistică, cea stilistică depășește nivelul frazei, trecând la text, pe care-l privește în dimensiunea lui "sintagmatică, orizontală", deci în calitate de context[87]. Semnificația poetică se definește în context; pentru reliefarea acestei semnificații nu e suficientă analiza limbajului în sine, ci a limbajului ca generator de sens poetic. Componentele laturii materiale a semnului lingvistic - sonoritate, ritm - devin elemente de artă "în măsura în care *colaborează* la realizarea sensului, activându-i potențele expresive și favorizând astfel declanșarea reacției estetice"[88]. Pentru a pune mai clar în evidență obiectivele cercetării limbajului ca artă literară, Șt. Munteanu distinge între stilistică și "estetica limbii", aceasta din urmă propunându-și să reliefeze "capacitatea cuvîntului de a se converti în valoare estetică"[89]. Dacă înțelegem corect, "estetica limbii" ar fi o stilistică estetică, parte a poeticii, mai strict aplicată studiului limbajului poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza și interpretarea stilistică are ca obiectiv forma operei literare. Deși în opinia lui R. Wellek (*Conceptele criticii*) metodele formaliste pun mai bine în evidență natura poeziei decât cele care se orientează prioritar spre creator, proces de creație, conținut ș.a., considerarea în sine a limbajului (=esența "metodelor formaliste") este privită ca o modalitate de studiu ce denaturează si sărăcește opera. În 1948, W. Kayser afirma: "Dacă noțiunea de stil literar vrea să corespundă realității, trebuie să aibă în vedere că limba nu conține numai un «cum», ci totodată, inseparabil, și un «ce»"[90]. Asupra ponderii acestui "ce", adică a semanticii semnului (limbajului) poetic insistă, două decenii mai târziu, Dámaso Alonso. În *Poezia spaniolă* (1971), el distinge între o "formă externă" care privește relația dintre semnificant si semnificat "în perspectiva de la primul la al doilea" și o "formă internă" a cărei perspectivă este inversă. Studiul stilului din perspectiva "formei interne" este mai dificil și, în genere, nerealizat până acum, el rămânând pe seama unei stilistici a viitorului. A înfăptui o asemenea cercetare înseamnă "a vedea modul cum afectivitatea, gîndirea și voința - creatoare - se polarizează către o modelare, asemeni materiei încă amorfe, care își caută tiparul. Momentul central al creației literare, punctul central de perspectivă al oricărei cercetări care se vrea în mod specific stilistică (iar nu exterioară) e acest moment de plăsmuire internă a «semnificatului» și cel nemijlocit de ajustare într-un «semnificant». Stilistica viitorului, dacă va vrea să fie ceva, va trebui să examineze în egală măsură aceste două perspective: forma externă si forma internă"[91]. Nu se poate spune că studiile care s-au concentrat asupra semnificantului nu au avut în vedere contribuția sensului ce se vrea transmis prin materialitatea semnului la configurarea acestuia. Obișnuit, însă, accentul se pune, în astfel de studii, pe determinarea semnificatului de către semnificant.

În acord (constient sau nu) cu punctul de vedere al lui D. Alonso privind prioritatea "formei interne" în constituirea semnului (limbajului) poetic se situează criticii literari care insistă asupra caracterului non-arbitrar al acestui tip de semn, considerându-l nu doar rezultatul unei simple selecții, ci al unei alegeri determinate hotărâtor *de ceea ce se dorește a fi comunicat*, adică de funcția estetică a

Scanned with OKEN Scanner

semnului poetic; această funcție constă, esențial, în a transmite prin limbaj și a "impune" cititorului stările afective și modul de a gândi al poetului. Pentru a trezi în receptor starea poetică, emitentul își elaborează semnul "purtător" prin creație în planuri multiple: selecție și combinare a elementelor verbale existente, combinări inedite și chiar născocire de elemente verbale; pe acestea cititorul le va adopta (asimila) sau nu, dar nu va putea face abstracție de ele.

Analiza și interpretarea stilistică modernă se preocupă de stilul individual, mai precis de stilul unei opere ca realitate textuală. La acest nivel, trăsăturile specifice și funcțiile stilului dobândesc pregnanță când opera este privită ca întreg; dar analiza și interpretarea pornesc de la fapte de stil concrete, identificate în secvențe ale textului de dimensiuni mai mici. Cum observă Cesare Segre, faptele de stil, concrete, se integrează într-un "sistem stilistic" format din elemente diverse. Este vorba de un sistem "închis", imuabil, ce se cere definit atât prin ceea ce se află în afara lui (limba ca instrument de comunicare multiplu determinat), dar și din interiorul operei. Obiectivul "lecturii stilistice" îl constituie "funcționarea sistemului"[92] ca mecanism complex în care părțile se supun legilor întregului, determinându-le în același timp.

Ceea ce stilisticianul italian numește sistem stilistic este format, în opinia lui Sorin Alexandrescu, din trei categorii de componente: a) elemente întâmplătoare, b) fapte relevante pentru înțelegerea textului și c) trăsături definitorii pentru întreaga operă a scriitorului. Ierarhizate, ele formează o piramidă la baza căreia stau elementele întâmplătoare, la mijloc - "cheile" perceperii textului analizat și la vârf faptele de stil mai puțin numeroase, dar mai relevante care definesc arta scriitorului la nivelul ansamblului creației lui[93]. Recomandând cercetarea succesivă a acestor "etaje", criticul român concepe analiza și interpretarea faptelor de stil dintr-o perspectivă care include abordarea fiecărui text al unui scriitor, dar și depășirea acestui nivel.

Analiza și interpretarea faptelor de stil nu trebuie să piardă nici un moment din vedere perspectiva estetică; aceasta înseamnă că dintre componentele expresiei verbale interesează în primul rând acelea prin care scriitorul realizează substanța artei sale. Ceea ce Sorin Alexandrescu numește elemente "întâmplătoare" aparțin mai ales

Scanned with OKEN Scanner

categoriei instrumentelor lingvistice care asigură coerența comunicării, ori sunt fraze si secvențe verbale necesare ancorării în context a componentelor cu semnificație mai înaltă. Analiza nu le poate însă ignora, cu atât mai mult cu cât ele pot îndeplini funcții importante din punctul de vedere al semanticii: în realizarea figurilor poetice, a raporturilor spațiale si temporale, de coordonare și subordonare etc. Prepozițiile, conjuncțiile și alte elemente de relație sunt cele prin care discursul se articulează; absența lor poate fi o abatere ce generează figuri poetice cu funcții în ambiguizarea si concentrarea limbajului poetic.

Stilul operei literare este, în esență, limba transformată de scriitor în artă prin operațiuni complexe de selectare, combinare și, eventual, îmbogățită prin creații verbale personale. Sub aspect stilistic, expresia artistică este mai ales o *ars combinatoria* a componentelor aparținând tuturor straturilor limbii: fonetic, morfo-sintactic, lexical, realizată în vederea unor finalități estetice: materializare, prin limbaj, a imaginației scriitorului, comunicare a stărilor afective și a gândirii în așa fel încît receptorul să perceapă personalitatea emitentului reflectată în operă. Intensitatea acestei percepții este proporțională cu expresivitatea limbajului, cu pregnanța stilului. Problema expresivității se pune, desigur, diferit într-un poem liric sau într-o pagină de proză realistă, "obiectivă": cel dintâi impresionează mai direct și mai puternic sensibilitatea cititorului, în timp ce textul realist solicită mai ales gândirea, imaginația, puterea de reprezentare a dimensiunilor obiectuale si evenimențiale ale lumii. Dar fiecare are un stil, rezultat dintr-un efort de selectare si combinare. Este imposibil de imaginat o operă cu un stil pregnant sub un aspect sau altul rezultat dintr-o elaborare spontană, fără nici un fel de "cizelare" care să-i sporească expresivitatea, să coreleze semnificantul cu semnificatul. Intensitatea unor asemenea eforturi este determinată și de existența unor repere artistice superioare (se spune, curent, că poezia românească s-a scris "altfel" după Eminescu sau Arghezi decât înaintea lor), de nevoia organică resimțită de artiștii adevărați de a se distanța de înaintași ori chiar de contemporani și nu mai puțin de natura talentului și de conștiința artistică a fiecărui creator.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza stilistică procedează, într-o primă etapă, la descrierea faptelor de stil, apoi la stabilirea de legături între ele "până în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele și atitudinile lui"[94]. Totalitatea o constituie textul operei în integritatea lui; numai din perspectiva acestei totalități se poate realiza interpretarea, punerea în lumină a semnificației faptelor de stil. Semnificația o dă contextul; iar acest context își dezvăluie substanța și coerența la niveluri ce depășesc fraza: în fragmente de sine stătătoare din punct de vedere al articulațiilor lingvistice și al semanticii, în secvențe narative, descriptive etc., până la opera ca întreg. Analiza și interpretarea stilistică nu înseamnă comentarea unor fapte izolate din sfera gramaticală sau lexicală și nici studiul figurilor ca atare; a rămâne numai la atât ar însemna limitarea la un inventar al elementelor de expresie verbală, eventual comentat. Analizând stilul lui Flaubert, Marcel Proust nu înregistra fapte, ci se întreba "*ce* stil se constituie din folosirea constantă [...] a limbii și ce viziune a lumii, singulară și concretă, se exprimă și se transmite prin această întrebuințare atît de aparte a timpurilor, a pronumelor, a adverbelor [...]"[95]. Stilistica literară este "studiul limbajului poetice elaborat și organizat într-o structură complexă, pluristratificată (R. Ingarden), în vederea exercitării funcției stilistice a limbii, motivată estetic, într-o operă dată și potrivit unui mesaj inerent ei"[96]. Punctul de plecare al analizei stilistice îl constituie "descrierea elementelor componente ale structurii stratificate a unui text", pentru a ajunge "la interpretarea faptelor nu în sine, ci privite ca efecte ale relațiilor care le condiționează și le definesc semnificațiile proprii, metaforice sau simbolice, create de poet și puse în valoare de funcția stilistică, numită de alții funcție poetică [...]. A determina în ce rezidă această funcție [...] înseamnă a coborâ până la substanța comunicării poetice, în care distanța dintre semnificant și semnificat se micșorează și se apropie pînă la identificare"[97]. O asemenea analiză percepe forma și conținutul operei în strânsă interdependență, originalitatea celui dintâi determinând-o pe a celei de al doilea, iar acesta cerându-i celeilalte să-i exprime individualitatea în plan afectiv și ideatic.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea stilistică se cere corelată cu alte perspective ale studiului literaturii. Considerând că "obiectul unic al stilisticii" îl constituie legătura "exactă, riguroasă, cumplit de concretă, dintre semnificant și semnificat - semnul adică, forma literară, opera", iar din semn mai ales semnificatul, pentru că el e necunoscut, D. Alonso conchide că pe o astfel de cale se ajunge la "știința literaturii"[98]. Și aceasta pentru că studiul raporturilor dintre forma expresiei, a substanței acestei forme (configurația "materială" a semnificantului) și semnificația ei (semnificatul) vizează însăși esența operei literare, procesul constituirii ei ca valoare estetică. Ca lectură analitică și interpretativă, cea stilistică se constituie în nucleu radiant al judecății critice, dar fără să se suprapună integral acesteia, întrucât obiectivele stilisticii rămân strâns legate de configurația verbală a textului, evitând "căile de acces impresioniste spre opera literară"[99]. Raporturile dintre "critica stilistică" și cea în sens mai larg literară sunt raporturi de integrare în înțelesul circumscrierii celei dintâi în sfera celeilalte. În opinia lui I. Coteanu, stilistica modernă a depășit statutul de "serviciu auxiliar" al studiului literaturii. Ocupându-se "de structurile lingvistice ale operei literare, în afara cărora se spune că nu ar mai rămâne mare lucru de cercetat", stilistica vizează "înseși bazele criticii literare", revendicând, în virtutea importanței ei, un ascendent asupra criticii[100]. De fapt, dincolo de structura verbală ca atare, critica mai are de studiat multe alte componente ale operei. Ceea ce se poate spune cu certitudine este că interpretarea operei literare are de dezlegat nodul gordian al acesteia: expresia verbală ca mesaj constituit prin interdependența dintre semnificant și semnificat. Are mai puțină importanță dacă, în anumite momente ale interpretării, calea parcursă este cea de la text la autor (traseul cel mai adecvat și, deci, privilegiat) sau invers; aici, prioritățile sunt impuse de ceea ce trebuie realizat într-un moment sau altul al analizei, fără ca aceasta să implice în mod obligatoriu o ierarhizare a procedeelor. Dacă există un imperativ în demersul analitic și interpretativ, acesta privește, neîndoielnic, prioritatea textului; el este punctul de început al analizei și cel final al interpretării și evaluării critice în înțelesul că nimic nu se poate face ignorându-l și nimic nu are vreo însemnătate dacă nu-l pune în valoare.

Scanned with OKEN Scanner

6. *De la structuralism la semiotică*

În deceniul șase al secolului nostru, în Occident, cu deosebire în Franța, cercetătorii fenomenului literar se întorc insistent la ideile formaliștilor ruși.

Studiind mai ales limbajul poetic, acestia îl considerau ca "deformare [...], act de violență organizată" la adresa comunicării verbale obișnuite. Pentru formaliștii ruși, literatura reprezenta adesea doar o "sumă a procedeelor folosite în scrierea ei"[101]. Pe temeiul acestor idei si al teoriilor lui Saussure, s-a constituit metoda *structuralistă*, în mare vogă până la afirmarea mai hotărâtă a semioticii, pe care o anticipează în bună măsură. Metoda s-a consolidat în anii șaizeci: în 1962, R. Jakobson si C.-L. Strauss au realizat un fel de analiză - standard a poemului *Chats* al lui Baudelaire, iar în 1964 Jakobson a rostit și publicat conferința *Lingvistică și poetică*. Pentru structuraliști, aceste lucrări au reprezentat principalul reper timp de aproape cincisprezece ani[102].

Metoda structuralistă porneste de la concepția că opera literară, chiar literatura ca tot, este o structură, adică un ansamblu de elemente interdependente ce formează un sistem. Menirea analizei, a criticii este aceea ca, pe baza studiului componentelor, să pună în evidență structura. Structuraliștii organizează elementele structurii în *straturi*, numărul și ponderea acestora cunoscând diferențieri relative de la un cercetător la altul.

Pentru structuraliști, opera literară este, înainte de toate, *text*, limbaj, constituit într-un cod format din *semnificant* (expresia verbală considerată în "materialitatea" ei fonetică, lexicală, sintactică, imagistică) prin descrierea și interpretarea căruia se ajunge la conturarea *semnificatului*, a sensului - operațiune ce reprezintă punctul final și cel mai important al analizei.

Aceasta ar fi esența demersului analitic și interpretativ de tip structuralist. Cu nuanțe și diferențieri individuale, unele foarte

Scanned with OKEN Scanner

importante, metoda s-a concentrat cel mai adesea și cu deosebită insistență asupra limbajului ca atare, în analiza căruia a introdus rigoare științifică; stăruind asupra detaliilor, s-a pătruns în profunzimea expresiei literare, descriindu-i alcătuirea și funcționarea. Dar tot de aici provine și impresia de formalism, de analiză uscată, tehnicistă, care pune mai puțin în evidență modul în care expresia fundamentează semnificația mai cuprinzătoare a operei literare. De foarte multe ori structuralismul este prea tributar, în analiză și interpretare, lingvisticii. Adăugând la aceasta faptul că opera este definită prin raportare la o schemă structurală abstractă, la un model teoretic prestabilit, că este privită prea adesea ca o realitate în sine, vom înțelege de ce structuralismul a fost destul de vehement contestat și, după o perioadă de glorie relativă, a intrat în umbră. Ceea ce i se reproșează mai ales este caracterul prea scientist al analizei (îndreptată aproape exclusiv asupra aspectelor "materiale" ale expresiei, a limbajului privit în componentele lui riguros stratificate), ca și respingerea din principiu a perspectivei istorice în interpretarea operei, privită sincronic: text ce există indiferent de împrejurările în care a fost elaborat, independent de orice determinări. Numeroase rezerve au stârnit, de asemenea, ignorarea deliberată a autorului, accentul pus pe caracterul convențional al procedeelor confesiunii lirice ori al tehnicilor narative. Pe structuraliști îi interesează mai puțin (sau nu-i preocupă deloc) dimensiunile morale, ideologice și sociale ale operei, limitând analiza mai ales la maniera în care mesajul se constituie din elementele de limbaj, cu prea puțină preocupare pentru conținutul acestui mesaj[103].

În ciuda contestărilor la care a fost supus, structuralismul a marcat în mod evident știința literaturii prin accentul pus pe operă ca structură, prin definirea structurii și mai ales prin maniera de a analiza - extrem de detaliat, organizat și riguros - semnificantul. Cercetătorul preocupat de identificarea componentelor limbajului unei opere, de organizarea analizei lor, de conlucrarea acestor elemente la realizarea structurii literare și la constituirea semnificației acesteia poate apela cu folos neîndoielnic la metodologia elaborată de structuralism.

Scanned with OKEN Scanner

*

Analiza de tip structuralist a pregătit, chiar a impus, ca necesară, pe cea *semiotică*. Într-o măsură însemnată, caracterul incomplet al interpretării structuraliste, sesizabil mai ales în practicarea acesteia, a determinat elaborarea principiilor și procedeelor semioticii; ele se află încă în faza perfectării și armonizării, îndeosebi când este vorba de aplicarea lor la literatură.

Semiotica (sau semiologia) este, în definiția lui P. Guiraud, "o știință ce studiază sistemele de semne"[104]. Același autor numește semnul "un stimulus -[...] o substanță sensibilă - a cărui imagine mentală este asociată în spiritul nostru cu un alt stimulus ce are funcția de a evoca în vederea unei comunicări"; semnul este "marca unei intenții de a comunica un sens"[105]. În înțeles foarte larg, semiotica este știința comunicării prin semne. Sisteme de semne sunt si diferitele tipuri de scriere în care un semn grafic trimite la un sunet din vorbirea articulată, la un obiect sau la un concept. Limba este și ea un sistem de semne, cel mai complex - un adevărat model semiotic. În limbă, un cuvânt - semn fundamental, semn în sensul deplin al termenului - este constituit dintr-un număr limitat de sunete articulate (când este rostit) sau de litere - semne grafice - (când este scris) ce trimite la un sens, are un înțeles. Semnele care alcătuiesc cuvântul constituie substanța lui materială, sensibilă, *semnificantul*; înțelesul la care acesta trimite indică un referent: un obiect, o acțiune, o stare sufletească, o idee și poartă numele de *semnificat*, termenii fiind preluați de semiotică de la precursorii ei: Saussure, structuraliștii.

Comunicarea prin semne implică trei factori: un *emitent*, cel care elaborează, de la care pornește semnul, apoi semnul ca atare, constituit în *mesaj* (ceea ce se comunică) și, în sfârșit, un *receptor*, cel căruia îi este destinat semnul, care primește mesajul și, prin interpretare (decodificare), îi "descifrează" sensul. Sistemul de semne prin care se constituie mesajul alcătuiește un *cod* ale cărui elemente sunt, în genere, convenționale: se stabilesc și funcționează după norme acceptate deopotrivă de către emitent și receptor atât sub aspectul formei, cât și al sensului.

Scanned with OKEN Scanner

Întrucât literatura folosește ca "material" limba, sistemul lingvistic de semne, ea este considerată în principiu o comunicare de tip semiotic, deci poate deveni obiect de studiu pentru semiotică. Lucrurile se complică din momentul în care se ține seama de particularitățile semnului literar (estetic).

Specificul literaturii ca tip de comunicare decurge, mai întâi, din natura factorilor implicați în ea: emitentul este *autorul* operei, mesajul este *opera* însăși, iar receptorul este cititorul și *interpretul* ei. Interpretarea operei literare din perspectivă semiotică (ca și din oricare altă perspectivă) trebuie să țină seama de tot ce particularizează acești factori: de statutul psihologic, ideologic și social al autorului așa cum acesta se reflectă în operă și de aceleași determinante când este vorba de cititor. Privite din unghiul operei, relațiile autor-cititor au un caracter aparte: între ei nu există o "convenție", un acord prealabil nici în ceea ce privește forma și cu atât mai puțin sensul operei, mesajul ei; sensul trebuie dedus de cititor, actualizat de el prin interpretare, prin decodificarea limbajului, în acord cu natura artistică și cu finalitatea estetică a mesajului. În al doilea rând, între momentul creației, al "emiterii" operei și cel al receptării ei se interpun distanțe variabile de timp. În maniere diverse, personalitatea autorului imprimă operei un caracter subiectiv și original. La rândul lui, cititorul interpretează opera prin prisma personalității sale multiplu determinate. La interferența dintre subiectivitatea autorului și cea a cititorului se conturează semnificația operei, semnificație atribuită de cititor. De aici decurge caracterul *deschis*, polivalent al acestei semnificații: o operă are atâtea înțelesuri câți cititori o receptează, fiecare cu personalitatea lui structurată din interior, dar și supusă unor determinări externe.

Particularitățile cele mai frapante și mai profunde ale interpretării semiotice a literaturii decurg din natura specifică a operei ca "produs" artistic și mesaj estetic. În primul rând, o operă literară nu este un semn în înțelesul obișnuit al termenului, ci un *text*, adică o țesătură de semne (sunete, cuvinte, figuri poetice, imagini), o combinație a acestora, realizată după legile artei și nu ale comunicării curente. Din punct de vedere semiotic, textul poate fi considerat ca semn de un grad mai înalt, "macro sau suprasemn" în raport cu fonemele, morfemele sau sintagmele[106]. El nu numai că depășește, cantitativ, dimensiunile unui

Scanned with OKEN Scanner

semn obișnuit; mult mai important este faptul că funcțiile lui sunt mai complexe, ele vizând efecte de altă natură decât transmiterea unor informații. În textul literar se realizează o colaborare intratextuală ce dă naștere unui "semn artistic verbal" care "grupează, utilizează, organizează și valorifică *altfel* semnele lingvistice", adăugându-le și "alte «semne»"[107]. Vorbind despre poem, N. Manolescu constată că acesta se comportă "ca o unitate formală de tip particular, ca un «text»: care nu e la fel de stabil ca semnul, dar nici la fel de labil ca fraza". Textul poetic se definește prin jocul dintre unele elemente ale domeniului semiotic al cuvântului și altele, ale celui semantic al frazei, la care se adaugă jocul dintre textul poetic dat și alte texte poetice[108].

În al doilea rând, spre deosebire de alte sisteme de semne, chiar de limbă ca mijloc de comunicare, semnele care constituie limbajul poetic, "codul" lui, nu sunt arbitrare, ci profund motivate. Dintre semnele limbii (sunete, cuvinte), poetul le alege pe cele mai apte să-i comunice starea sufletească, gândurile, viziunea asupra lumii, pe cele cu putere mai mare de sugestie, pe cele capabile să devină simboluri. Poetul ocolește (cât poate!) sensul comun al semnelor lingvistice, valorificând îndeosebi pe cel figurat, conotațiile deja existente din care face semnificanți generatori de semnificații noi. "Poetul nu «inventează» semne", ci operează cu "semne pe cale de a se face, expresii ale unor relații pe cale de a se formula; semne spontane, în stare născândă și care nu ajung la un adevărat statut semiologic decât în măsura în care se generalizează și în care relația semnificantă devine explicită"[109]. Se cuvine precizat că generalizarea și caracterul explicit al "relației semnificante", odată devenite trăsături ale unui semn, indică uzura lui poetică și eventuala preluare de către comunicarea curentă.

Paralel cu selectarea semnelor din arsenalul limbii de obște, poetul însuși creează semne fie atribuind cuvintelor înțelesuri noi, fie folosindu-le în combinații inedite ce generează sensuri noi, fie, în sfârșit, prin realizarea de figuri poetice originale ca izvoare de conotații.

În al treilea rând, interpretarea semiotică a operei se particularizează datorită faptului că semnificația unui text poetic nu este stabilită o dată pentru totdeauna. Prin faptul că nu e univocă, această semnificație necesită, pentru a fi sesizată, o interpretare a textului. Interpretarea rămâne pe seama unui receptor care este în mai mică măsură dependent

Scanned with OKEN Scanner

de emițător; libertatea de care dispune în interpretarea mesajului decurge din distanța care-l separă de autor (în timp, în spațiu) și din diferențele dintre ei în planul sensibilității și gândirii. Orice alt sistem de semne impune sensuri limitate, prestabilite; sensul poetic, estetic în genere, e liber de asemenea constrângeri, rămânând, în principiu, polivalent, deschis.

Însăși natura semnificației poetice o particularizează de semantismul oricărui alt tip de semne. Semnificația poetică este, în primul rând, de natură afectivă, emoțională, subiectivă și nu rațională, logică. De aici decurge particularitatea semnului poetic, artistic în general, de a nu fi stabilit o dată pentru totdeauna; fiecare poet și-l alege, îl construiește în funcție de ceea *ce* vrea să comunice și de *maniera în care* vrea să comunice. Ponderea ridicată a subiectivității în constituirea operei literare ca element unic de comunicare între autor și cititor pune sub semnul întrebării însuși statutul ei semiotic.

Acest statut, ca și oportunitatea unei semiotici literare, formează obiectul cel puțin al îndoielii unor critici. În cartea *Despre poezie*, N. Manolescu afirmă răspicat că poemul nu este semn, enumerând în același timp și riscurile interpretării semiotice a poeziei. Adrian Marino susține că e mai firesc să se vorbească de o "semantică" decât de o semiotică a literaturii întrucât aceasta din urmă "tinde să rupă relația signifiant/signifié, să izoleze și să privilegieze doar primul termen și să se dezintereseze ori să respingă total pe al doilea"[110], deci să elimine din sfera preocupărilor ei ideile, valorile, concepțiile de viață, rezultatul fiind un formalism cu urmări păgubitoare. Într-o altă lucrare a sa, criticul înscrie "voga semiotică" printre tendințele reducționiste în definirea literaturii, proliferate în secolul al XX-lea. Recunoscând că, prin considerarea operei literare ca "sistem de semne specifice" și ca "obiect semiologic complex", interpretarea semiotică a dat definiții noi literaturii, Adrian Marino manifestă în același timp rețineri în legătură cu eficiența ei; el nu ezită s-o numească "*o mare zonă liberă a locurilor comune*" ce reia adevăruri deja acceptate referitoare la faptul că semnul literar "trimite totdeauna *dincolo* de limbaj", la caracterul lui simbolic, la polisemia și ambiguitatea semnificațiilor poetice ș.a.[111].

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de un anume scepticism asupra metodei, asemenea constatări lasă să răzbată cerința de a elabora o semiotică literară ca modalitate de interpretare diferită de a oricărui alt sistem de semne. Chiar în opinia susținătorilor, ea rămâne de realizat în viitor. Printre avantajele pe care le-ar oferi, unul esențial l-ar constitui implicarea în interpretare a factorilor fundamentali ai procesului de comunicare literară: autorul, opera și receptorul, ceea ce, în principiu, ar diminua riscul alunecării analizei atât în formalism cât și în conținutism. Foarte încrezător, H.F. Plett consideră interpretarea semiotică drept deschizătoare de drum spre o "știință a textului integratoare"[112]. De fapt, interpretarea semiotică se vrea una integrală - visul de totdeauna al științei literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p.105.
2. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.3, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, p.102.
3. Eugen Lovinescu, *Scrieri*, vol.I, ediție și studiu introductiv de E. Simion, București, Editura pentru Literatură, 1969, p.498.
4. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968, p.406.
5. *Ibidem*, p.400.
6. *Ibidem*, p.403-405.
7. *Apud* B. Gicquel, *L'éxplication du texte et la dissertation*, Paris, P.U.F., 1979, p.23 (traducerea noastră).
8. Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1964.
9. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p.322.
10. Vezi *ibidem*; p.306-308.
11. *Ibidem*, p.301.
12. Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, București, Editura Univers, 1970, p.10-11.
13. *Ibidem*, p.42.
14. Vezi Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.cit., p.140-145.
15. *Ibidem*, p.123.
16. *Apud* Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, București, Editura "Univers", 1988, p.124.
17. Traian Herseni, *op.cit.*, p.42.
18. *Ibidem*, p.47.
19. *Ibidem*, p.34.
20. *Ibidem*, p.33-34.
21. Adrian Marino, *Biografia...*, vol.cit., p.121.
22. Robert Escarpit, *op.cit.*, p.5.
23. Romul Munteanu, *op.cit.*, p.299.

Scanned with OKEN Scanner

93. Vezi Sorin Alexandrescu, *Analiza de text și critica organică* în "Viața românească", 1965, nr.12.

94. T. Vianu, *Cercetarea stilului*, în *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p.56.

95. Gerard Genette, *op.cit.*, p.208-209.

96. St. Munteanu, *Introducere...*, ediția citată, p.10.

97. *Ibidem*, p.18.

98. Dámaso Alonso, *op.cit.*, p.341-342.

99. St. Munteanu, *Introducere...*, p.17.

100. I. Coteanu, *Stilistica funcțională...*, vol.I, p.7.

101. R. Wellek, *Conceptele criticii*, p.358.

102. Vezi Val. Panaitescu, *Métamorphoses modernes de l'analyse du poème*, în *L'analyse du poème*, Iași, 1987, p.27-44.

103. Pentru analiza și evaluarea critică a structuralismului, vezi Constantin Pavel, *Mirajul lingvisticii*, București, Editura Univers, 1993.

104. Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, Paris, P.U.F., 1977, p.5 (traducerea noastră).

105. *Ibidem*, p.29.

106. H.F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983, p.36.

107. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p.269.

108. N. Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p.67.

109. P. Guiraud, *La Sémiologie*, p.81.

110. Adrian Marino, *op.cit.*, p.274.

111. Vezi Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.3, ediția citată, p.46-48.

112. H.F. Plett, *op.cit.*, p.51.

Scanned with OKEN Scanner

III. ANALIZĂ ȘI INTERPRETARE

1. Delimitări, obiective, exigențe

În orice domeniu, cercetarea are ca obiectiv cunoașterea și, pe această cale, explicarea. Particularitățile acestor demersuri decurg din cele ale obiectului de studiu. În sfera cercetării literare, cunoașterea înseamnă depășire a plăcerii empirice provocate de lectura operei și pătrundere în straturile ei de profunzime în vederea depistării sensurilor și semnificațiilor "ascunse" în spatele componentelor direct perceptibile. Un asemenea caracter penetrant este propriu lecturii critice, menirea ei fiind aceea "de a conduce spiritul dincolo de regatul vederii în cel al sensului"; ea "descifrează cuvintele pentru a accede la intuiția deplinei lor semnificații"[1].

Într-un studiu despre poezie, un cercetător francez dezvăluie adevăruri adesea resimțite de cititor, chiar dacă nu totdeauna mărturisite: "Poezia intimidează. Nu îndrăznești să ți-o apropii pentru că nu știi cum s-o iei"[2]. A ști "cum să iei" poezia, opera literară în general, presupune găsirea căii de acces către universul ei, către acea alcătuire a cărei taină nu se dezvăluie decât celui dispus s-o dezlege printr-un efort de cunoaștere intelectuală, de obiectivare, de așezare a emoției sub privirea scrutătoare a rațiunii. Desigur, reușita unui asemenea demers implică, mai întâi, inițierea în vasta, subtila și complexa problematică a poeziei, a literaturii. Pe o asemenea platformă generală se pot întemeia analiza și interpretarea ce vizează o anume operă. La rândul ei, opera respectivă reclamă și ea o "inițiere" care, după actul lecturii propriu-zise, constă într-o cuprinzătoare (pe cât posibil exhaustivă) informare asupra factorilor care i-au influențat elaborarea, a ceea ce ține de personalitatea autorului, de filiera parcursă

Scanned with OKEN Scanner

de text până la forma definitivă etc. Toate acestea sunt demersuri ale "apropierii" de operă, preparative necesare trecerii la abordarea ei aprofundată, adică la analiza și interpretarea operei.

Analiza (în greceste: *analyssis* = descompunere) este, în sens general, operațiunea prin care se pătrunde în structura interioară a lucrurilor și fenomenelor pentru a identifica părțile lor componente, a le descrie în vederea surprinderii conexiunilor ce duc la constituirea întregului si asigură funcționarea acestuia. În general, analiza pornește de la efecte pentru a ajunge la cauze, la temeiurile lor concrete.

Lectura unei opere literare trezește la cititor reacții de tip afectiv, dar și intelectual. Esența funcției estetice a operei este emoția pe care o produce. Analiza caută să descopere resorturile emoției, să le constientizeze si astfel să explice efectul estetic, consolidând și, într-un fel, intelectualizând plăcerea produsă de operă. Analiza nu justifică propriu-zis plăcerea, ci explică, punând în evidență factorii care au generat-o. Demersurile analitice sunt, în esența lor, de ordin rațional pentru că urmăresc explicarea din interior a componentelor operei și mai ales a mecanismului ce face din operă o structură organic alcătuită si funcționând organic. Privind întregul în părțile lui, analiza reprezintă "singurul mod de a spune mai simplu un lucru complicat..."[3]. Ea nu este "în fond, decît o retraducere în limbaj convențional a ceea ce rămîne, de fapt, intraductibil"[4]. "Complicatul", "intraductibilul" este acel inefabil al operei, maniera proprie, irepetabilă în care opera "se comunică" pe sine și îl comunică pe autor, după cum "inefabil" rămâne, măcar în parte, efectul produs de ea. Comentariul analitic si interpretativ ideal ar fi acela care ar izbuti ca, încercând să-l explice, să-i decodifice resorturile, să nu afecteze inefabilul. Un asemenea comentariu cere har, presupunând, în mod fatal, o doză de impresionism. Chiar astfel fiind, el nu poate evita o anume prozaizare ce decurge din natura lui rațională, din necesitatea de a explica. Pentru spiritele mai puțin analitice, trecerea de la efectele operei la scormonirea resorturilor lor, "de la cunoașterea poetică la cea prozaică, de la cunoașterea intuitivă la cea intelectuală"[5] poate fi resimțită ca o dezamăgire ori chiar ca o inutilitate. Recurgerea la analiză pe de o parte și, pe de altă parte, evitarea (sau chiar repudierea) ei despart maniera

Scanned with OKEN Scanner

explicativ-stiinţifică de receptare a operei de cea impresionistă. Dar pentru cine, pe lângă încântare, vrea să dobândească şi înţelegerea ei nu este altă cale decât analiza.

În perspectivă mai apropiată, obiectivul esenţial al analizei este înţelegerea, prin explicare, a operei; în plan mai îndepărtat, ea vizează evaluarea critică, pregătind-o. Scopul imediat al analizei nu-l constituie evaluarea, care rămâne însă raţiunea ei de a fi, reperul major ce-i direcţionează parcursul. Finalitatea analizei constă în "stabilizarea valorii în conştiinţe [...], punerea în valoare a valorii [...] printr-un adevărat «discurs critic» de esenţa reconstrucţiei"[6]. Ea nu se rezumă la "un simplu exerciţiu autonom de cunoaştere", ci îşi propune dezvăluirea "secretelor" operei[7]. Iar marele secret al operei îl constituie sensul, semnificaţia ei; analiza este, esenţial, operaţiunea de "desconspirare" a mecanismelor prin care se încheagă sensul, de urmărire, pas cu pas, a angrenajelor acestor mecanisme. Preocupându-se de "nuanţele ascunse ale mesajului", analiza îşi exercită rolul şi-şi dovedeşte importanţa mai ales prin descoperirea progresivă a "reflexelor şi ecourilor pe care şi le transmit elementele diferitelor straturi ce contribuie la constituirea unui «mesaj» - şi, prin urmare, a cercurilor mereu mai largi ale hipersemnificaţiei poemului"[8]. În planul semanticii poetice, deci, identificând, descriind şi explicând componentele operei, analiza face primii paşi spre depistarea sensurilor, procedând mai ales la semnalarea constituienţilor expresiei şi a conexiunilor prin care aceştia generează mesajul.

Toate operaţiunile de tip analitic se înscriu riguros în sfera realităţilor textului, pornind de la expresia lui verbală concretă, tintind mereu spre sensurile pe care acestea le generează. Condiţia de bază a unei analize care-şi merită numele este menţinerea în datele "materiale" ale textului când le descrie şi raportarea la context când le explică funcţionarea ori le pune în evidenţă mecanismele semnificatoare. Contextul poate fi mai strâns ori mai larg, mergând de la cuvânt, sintagmă, frază şi ajungând la secvenţe textuale mai ample, chiar la textul integral. Circuitul pe care îl parcurge analiza este oarecum închis, dar realizat mereu în direcţia dublă: de la parte la întreg şi de la întreg la parte, alternând inducţia cu deducţia, în funcţie de necesităţile

Scanned with OKEN Scanner

diferitelor momente ale procesului pe care-l realizează. Important este ca aprecierile la care poate ajunge să-si găsească suportul, argumentele în text si cât mai puțin în afara lui. Și aceasta pentru că, am mai spus, obiectivul esențial al analizei, ca fază pregătitoare a interpretării, este "luminarea" din interior a textului. Asemenea limite sunt oarecum imaginare prin chiar imposibilitatea de a le respecta totdeauna. O imposibilitate care, se va vedea, este întru totul benefică pentru interpretare, căreia analiza îi furnizează în primul rând suportul faptic.

Analiza procedează, măcar în punctul ei de plecare, la "descompunerea" textului în componentele lui și la descrierea acestora. Dar dacă s-ar limita numai la atât, ea ar echivala cu o simplă disecție a operei, fără alt rezultat decât desmembrarea acesteia. Evident, analiza nu urmărește un asemenea scop și de aceea nu se oprește la identificarea și descrierea constituienților textului. Ea ținteste spre *explicarea* faptelor: în ce constau, de unde provin, de ce sunt asa și nu altfel, care sunt efectele ce decurg din particularitățile alcătuirii lor și, în ultimă instanță, ce sensuri se desprind din ele. Explicarea înseamnă *interpretarea* textului pe baza înțelegerii lui. Interpretarea are ca obiect opera ca fenomen artistic și înseamnă "descifrare a textului pentru a-l face inteligibil, a-i înțelege «intenția», a-i decoda «mesajul»", modul de "comunicare", a-l explica "în totalitatea valorilor sale, exprimate sau latente"[9]. În esență, interpretarea urmărește o dezambiguizare rațională a textului, realizată de cititor în ipostaza lui de analist și, pe treapta cea mai înaltă a competenței, de critic. Explicația (analiza) și interpretarea nu sunt operațiuni independente una de alta, ci se desfășoară în strânsă corelație și, până la un punct, concomitent. A interpreta presupune ca, analizând, să înțelegi și să explici. Interpretarea este "în același timp «explicație» de tip estetic și «clarificare» de tip logic"[10]. Explicația textului este "de tip estetic" pentru că însăși finalitatea lui este una estetică, realizată prin conlucrarea elementelor componente în vederea constituirii unei semnificații estetice. "Adevărata problemă [a interpretării] e de a descoperi dacă aceste structuri [ale operei] au o funcție estetică, adică *dacă* și *cum* și *pentru ce* ele creează la cititor o emoție și CARE"[11].

Scanned with OKEN Scanner

Între descrierea și explicarea expresiei verbale a textului și interpretarea lui este diferența dintre un demers de tip analitic si cel de tip sintetic. Interpretarea este o sinteză, sensurile și semnificațiile pe care ea își propune să le pună în evidență fiind rezultatul conlucrării dintre elementele ce alcătuiesc substanța "materială" a limbajului si semantica lor, al interdependenței dintre semnificant și semnificat. Structura lingvistică a textului și raporturile dintre faptele care o compun sunt puse în evidență de analiză. Constatările pe care aceasta le face pe baza unor "probe" concrete sunt, prin natura lucrurilor, de mai mică anvergură, mai limitate ca arie de cuprindere. Preluându-le, interpretarea nu realizează o simplă însumare, ci o sinteză a lor. Această sinteză presupune selectarea rezultatelor analizei, efectuată din perspectiva sensului unitar care se profilează și căruia interpretarea îi va da un contur mai ferm, prin formulări care tind spre generalizare. Din multitudinea rezultatelor analizei, interpretarea preia pe acelea care slujesc mai direct aprecierilor de tip sintetic. Pe parcursul dintre analiza și judecata critică, de valoare, are loc un proces de "topire" a detaliilor în unități de expresie și în semnificații mai largi, o înălțare tot mai accentuată de la parțial spre general, inclusiv în ceea ce privește puterea de cuprindere, de generalizare a formulărilor. Evident, interpretarea nu poate spune (și nu trebuie să spună) altceva decât ceea ce decurge din analiză; nu altceva, ci altfel și de altă anvergură, acest "altfel" fiind însuși rezultatul sintetizării. Descrierea, explicarea și interpretarea sunt operațiuni pregătitoare pentru judecata de valoare - scop ultim al criticii; această judecată constă, în esență, în evidențierea funcțiilor majore ale operei în raport cu omul: procurarea plăcerii estetice, cunoașterea de sine și a lumii, cu reliefarea specificului ce decurge din însăși natura literaturii.

Din perspectivă mai apropiată, mai pragmatică, interpretarea are ca suport și plăcerea (dublată de asumarea unei "misiuni") de a-i "învăța" pe alții cum să privească o operă literară, ce să caute în ea și cum să găsească ceea ce caută. Un asemenea obiectiv, implicit sau explicit didactic, constă în stimularea unui comportament activ față de textul literar, în incitarea cititorului către o interogare a operei apropo de finalitatea ei și de modalitățile prin care această finalitate este atinsă.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza fundamentează înțelegerea textului, iar aceasta face posibilă explicarea; pe o treaptă mai sus, explicația devine interpretare. În opinia lui A. Marino, diferența dintre explicație și interpretare constă în faptul că prima privește "situații hermeneutice particulare, în funcție de sensuri, texte și contexte limitate [...], în timp ce «interpretarea» tinde spre general și total", îndeosebi spre "descoperirea sensurilor primare și secundare", realizând, mai ales între acestea din urmă, o sinteză al cărei rezultat este ieșirea din ambiguitate[12]. Realizată pe baza unei opțiuni pentru un anumit sens și o anumită semnificație, interpretarea unei opere păstrează un caracter subiectiv. Dar, oricât de personală, o interpretare are sorți de a fi acceptată ca pertinentă în măsura în care se sprijină pe realitatea operei, își trage argumentele din datele ei. A. Marino atrage atenția că, pentru a evita "caricatura și perversiunea interpretării"[13], trebuie evitat atât excesul de interpretări, cât și deplasarea prea accentuată a interesului de la text spre sub-text, spre aluzii, chei ș.a. Se înțelege că un atare interes este dăunător prin exces oricând este exclusiv. Sub-textul este obiect de interpretare în măsura în care elementele textuale impun, prin ambiguitate, căutarea lui. Această măsură este o împrejurare cvasi-universală pentru că operele de valoare sunt, în genere, și ambigui prin caracterul aluziv al unui limbaj ce recurge la sugestie, dar și datorită diferitelor grade de ermetism al simbolurilor. Universul operei este dat o dată pentru totdeauna. Noutatea, originalitatea interpretării decurge din capacitatea cercetătorului de a vedea într-o operă fapte pe care alții le-au ignorat, de a reface ierarhia lor și mai ales de a extrage din ele sensuri și semnificații rămase obscure din cauze ce țin de caracterul subiectiv al interpretărilor anterioare, de prioritățile schimbătoare ale unor epoci, ale gustului, mentalităților, modului de gândire etc.

Analiza și interpretarea unui text sunt operațiuni raționale în esența lor, stând sub semnul lucidității. Dar apropierea de operă și toate demersurile ce urmăresc evaluarea ei implică profund și sensibilitatea receptorului. Competența acestuia asigură interpretării substanța și profunzimea, sensibilitatea îi dă o dimensiune atașantă, caldă. Un studiu critic trebuie nu numai să informeze, să explice și să clasifice; el

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să atragă, să pasioneze. Asemenea efecte nu le poate produce un demers arid ce ilustrează o teorie ori o metodă cu prețul ignorării pulsațiilor vii ale operei, a vieții ce palpită în ea.

Comentatorului literar i se cere, de asemenea, imaginație – factor compensator al experienței care nu poate fi decât limitată în plan existențial, cât și în cel al cuprinderii imensului domeniu al literaturii. Fantezia este, pentru critic, acea facultate care-l orientează "spre fictiv, imaginar și ipotetic"[14], făcându-l apt să-și reprezinte ficțiunea, s-o trăiască printr-o implicare intelectuală și afectivă mai intensă decât cea pe care i-o solicită realul; și aceasta pentru că universul unei opere este plăsmuirea imaginației altcuiva - a scriitorului căruia comentatorul trebuie să-i intuiască trăirile, ideile, reprezentările, cu alte cuvinte să i se substituie printr-o dedublare a propriei personalități. Pentru cititor, interpretul este un substitut al creatorului, care vorbește nu doar *despre* autor, ci, într-o măsură apreciabilă, și *în numele* lui. Cu cât o face mai "simțit", mai cu înțelegere (intelectuală și afectivă) și mai cuprinzător, cu atât devine mai convingător.

Sensibilitatea și imaginația sunt, desigur, calități naturale. Asociate competenței profesionale și "puse la lucru" în interpretarea operei literare, ele atestă "harul" comentatorului. Pentru a-l spori, ele se cer cultivate. Calea sigură a unei asemenea cultivări este lectura, îmbogățirea permanentă a "competenței" și "performanțelor" afective și imaginative prin cunoasterea a ceea ce marii afectivi și imaginativi - scriitorii - au creat. Este de la sine înțeles că un contact permanent și profund cu literatura, cu capodoperele ei mai ales, dezvoltă și îmbogățește sensibilitatea și imaginația, oferind în același timp modele-reper necesare comparației ca procedeu critic indispensabil. De asemenea, lectura bogată, diversă este și temeiul competenței interpretului căruia i se cere nu numai să pătrundă în tainele operei, ci și capacitatea de a-i surprinde originalitatea, de a o situa în ierarhia valorilor prin raportare la altele.

Cunoașterea aprecierilor critice de prestigiu oferă tipuri și modele de interpretare care pot fi adoptate sau, prin detașare de ele, pot facilita elaborarea unor metode proprii. Mai ales pentru cercetătorul aflat într-o fază incipientă, exemplul marilor critici ajută la deprinderea disciplinei,

Scanned with OKEN Scanner

a rigorilor interpretării, fiind de la sine înțeles faptul că însăși competența în studiul literaturii presupune cunoașterea a ceea ce s-a realizat în domeniu. Această competență merge de la cunoașterea sistemelor critice, până la informarea cât mai cuprinzătoare (la modul ideal, exhaustivă) a ceea ce s-a acumulat prin studiile anterioare asupra scriitorului și operei analizate. Referindu-se la această acumulare - uneori enormă -, Jean Starobinski crede că, mai ales în sfera metodologiei, instrumentele esențiale au fost deja făurite. "Se cuvine să le păstrăm, atâta timp cât vrem să rămânem civilizați; și ne revine de asemenea sarcina de a le perfecționa, atâta timp cât credem în îndreptățirea progresului"[15]. A rămâne "civilizați" înseamnă, credem, pe lângă evitarea ignorării a ceea ce s-a făcut, și a arăta semnele cuvenite de apreciere celor care au "lucrat" până la noi imensul câmp al exegezei literare. Cât despre necesitatea de a "perfecționa" interpretarea, ea este impusă de diversificarea continuă a artei literare, de inovațiile ce survin neîncetat în sfera ei, după cum însăși dinamica perspectivelor asupra obiectului de studiu impune revizuirea metodelor și procedeelor interpretării. A răspunde acestor exigențe este o modalitate de a crede în "progres". Fără această credință (există și sceptici!), nu este pusă în pericol doar exegeza literară ca atare, ci însăși existența literaturii ca fenomen cu înaltă menire spirituală. Odată diminuat interesul pentru ea, literatura este ea însăși amenințată.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Operațiuni preliminare*

Interpretarea unei opere se întemeiază pe analiza textului. Datele furnizate de analiză constituie punctul de pornire al oricărei interpretări; la ele se raportează, pentru a fi confirmate sau infirmate, și ipotezele celui care, interpretând, caută sensurile componentelor textului și semnificația generală a operei. Permanenta revenire la text nu înseamnă nicidecum limitare la litera lui, la structura de suprafață; însă această structură nu poate fi ignorată. Cercetătorul trebuie să meargă "de la suprafață spre centrul vital al operei de artă: să observe mai întâi detaliile suprafeței vizibile a fiecărei opere în particular (și «ideile» exprimate de scriitor nu sunt decât una din trăsăturile superficiale ale operei); apoi să grupeze aceste detalii și să le integreze principiului creator care a trebuit să fie prezent în spiritul artistului; si în final să revină la toate celelalte domenii de observație pentru a vedea dacă «forma internă» pe care a încercat s-o construiască înfățișează bine totalitatea. După trei sau patru asemenea duceri si întoarceri, savantul va putea ști dacă a găsit centrul vital, soarele sistemului astronomic. Va ști dacă e definitiv instalat în centru sau dacă se găsește într-o poziție excentrică ori periferică"[16].

"Sistemul astronomic" este universul operei al cărui "soare" îl constituie imaginea-cheie în care trebuie căutată semnificația fundamentală. Pentru a ajunge la ea sunt necesare operațiuni succesive de depistare, analiză și interpretare a componentelor sistemului, finalizate într-o sinteză care să indice cât mai neîndoielnic cu putință "centrul vital". Între aceste componente, interdependenta este foarte strânsă. Desigur, ele gravitează în jurul "centrului", dar accesul la acest centru nu este direct și nici ușor decât în cazuri de maximă transparență a sistemului, a operei. Calea de pătrundere este mai curând ocolită, formată din "duceri și întoarceri" dinspre nucleul textului spre factorii generatori, spre determinanți și invers. Care din aceste direcții de mers are prioritate? Răspunsul nu poate fi ezitant: de la textul ca atare spre

Scanned with OKEN Scanner

geneza și condiționările lui. Acesta este principiul care ghidează interpretarea. Însă în aplicarea lui intervin piedici și ocolisuri determinate mai ales de ambiguitățile expresiei verbale care le generează pe cele ale semanticii poetice.

Cum s-a văzut, interpretarea înseamnă explicare, iar aceasta presupune înțelegere. Pentru a înțelege, cercetătorul are nevoie de o gamă largă de informații. Paradoxal (și nu prea!), dacă menținerea contactului permanent cu textul este condiția necesară a interpretării, realizarea acesteia necesită informații al căror cerc se îndepărtează într-un fel de nucleul însuși al textului. Dar - și în aceasta constă non-paradoxul -, oricât de departe ar trimite nevoia de a-l înțelege și a-l explica, textul rămâne polul magnetic al documentării: el impune orientare informării către datele în măsură să-l lumineze, să-i pună în evidență semnificația. Într-un prim moment, interpretarea cere lărgirea investigației până la limite care par a nu mai avea legături cu textul, pentru ca, într-o a doua fază, să impună o direcționare inversă: de la datele generale spre substanța ca atare, verbală și ideatică, a operei. Procedând astfel, comentatorul poate spera în realizarea unei analize și interpretări complete nu în sensul de a spune totul despre toate amănuntele, ci de a explora ceea ce conferă operei originalitate în planul expresiei și al fondului ideatic.

Cele spuse până acum despre prioritatea textului în realizarea interpretării nu se vor decât niște aduceri aminte și avertismente asupra înțelegerii acestei întâietăți. Informațiile asupra cărora vom stărui în cele ce urmează constituie elemente necesare demersului analitic și interpretaiv. Ele asigură cadrul, temeiul informativ general, dar cu urmări mai mult sau mai puțin directe asupra analizei și interpretării, pregătindu-le numai, fără a li se substitui. Despre necesitatea lor s-au pronunțat critici de mare prestigiu care nu concep autonomia textului ca absolută. Pentru G. Călinescu, informațiile despre scriitor și operă formează partea introductivă, concepută ca deschidere sintetică a interpretării: "Introducerea istorică a unui studiu critic presupune sinteza momentului în cercuri degradante, mergând de la valul cel mai apropiat și îngust, până la cel mai îndepărtat"[17]. Mai recent, N. Manolescu pune în evidență condiționarea înțelegerii unei opere și a

Scanned with OKEN Scanner

plăcerii produse de ea de posibilitatea raportării la un context mai larg. Comentând romanul unui scriitor portughez, criticul mărturisește frustrarea produsă de puținătatea cunoștințelor despre el: "Plăcerea mea atîrnă, ca de un fir de păr, de posibilitatea de a situa textul în contextul lui natural, de reacțiile altor comentatori și, în general, de toate acele știri, esențiale ori mărunte, pe care le pot avea despre el. Fără această cunoastere (în intenția mea, completă), emoția criticii pierde enorm, rămînînd prizărită și fluctuantă"[18]. Dacă pentru cititorul obișnuit asemenea informații nu sunt numaidecât necesare, absența lor devine o piedică serioasă în calea interpretării și evaluării critice.

Comentatorul operei literare nu poate fi imaginat decât ca un cititor avizat a cărui cultură de specialitate este formată, mai întâi, din cunoștințe temeinice de teorie și istorie literară ca fundal pentru o erudiție aplicată scriitorului și textului. Aceasta din urmă condiționează direct înțelegerea și interpretarea.

Despre *autor* este important să se știe: în care din tendințele mișcării literare a epocii se încadrează, cum și în ce măsură o reprezintă și este determinat de ea, prin ce se particularizează într-un asemenea context. Din ideile lui estetice și literare interesează cu deosebire acelea care au legătură cu opera analizată, adică vin dinspre ea și trimit la ea. Determinarea prealabilă a tipologiei psihologice și artistice cărora le aparține autorul textului facilitează înțelegerea modului particular în care a construit subiectul și a conturat universul operei: ce i-a provocat emoția și i-a stimulat inspirația - acea stare care "trezește poetul în om"[19]. Întrucât din existența poetului nu interesează eul empiric, ci factorii care fac din om un artist, un creator, preocuparea comentatorului se îndreaptă spre stimulii stării poetice înțeleasă ca ieșire din cursul obișnuit al vieții și intrare în acea dispoziție care-i sporește capacitatea de a intui fața ascunsă a lumii, impunând ca necesară creația. Dintre evenimentele biografice, relevante sunt doar acelea care au stimulat și determinat geneza operei, care i-au înrâurit tematica, ideile și au declanșat anumite stări sufletești. Emoția conduce la "descoperirea unui chip al lumii"[20], care "chip" se conturează în operă prin limbajul ei specific - obiect al analizei și interpretării stilistice.

Scanned with OKEN Scanner

Maniera în care informațiile despre scriitor sunt fructificate pe parcursul analizei și interpretării diferă în funcție de forma de comunicare a rezultatelor, de ceea ce se presupune că beneficiarul lor știe. Consemnate sau nu ca atare, aceste informații nu pot fi eludate; ele pot fi, eventual, "depozitate" în memorie și folosite ori de câte ori interpretarea o cere. Rolul lor este mai mult sau mai puțin auxiliar, dar necesare sunt totdeauna.

La rândul ei, *opera* se cere ancorată într-un context care își lărgește sfera de la creația autorului până la cadrul mai general al literaturii epocii; când valoarea operei o impune, acest cadru se extinde dincolo de coordonatele locale de timp și spațiu. Nu utopia exhaustivului și nici vreo necesitate de tip istorist, ci exigențele concrete ale interpretării fac utilemenționarea momentului în care opera a fost scrisă și publicată, urmărirea etapelor elaborării, a variantelor textului care trebuie observate în succesiunea lor cronologică. Un asemenea studiu este relevant pentru importanța pe care autorul a acordat-o operei, luminând în același timp sensul modificărilor operate până la realizarea formei finale. Stăruința în a cizela textul este edificatoare pentru însuși procesul de creație care, la rândul lui, definește tipul de creator, ca și conștiința artistică a scriitorului. Efortul creator este dimensiunea fundamentală a condiției artistului. Procesul de elaborare a operei vorbește despre această conștiință și despre această condiție.

Opera analizată își dezvăluie unele valențe și prin raportarea problematicii ei la temele și motivele creației scriitorului, ale genului de literatură în care textul analizat se înscrie. În cazul unui fragment extras dintr-o operă mai amplă, contextul cu care acesta trebuie pus în relație este întregul din care face parte. În vederea interpretării, nu este deloc lipsită de importanță stabilirea locului fragmentului, a funcție lui în ansamblul care-l cuprinde: secvență introductiv-expozitivă, imagine centrală, parte final-concluzivă etc. O asemenea situare în "topografia" operei este de mare importanță pentru stabilirea sensului, facilitând accesul la centrul de greutate al structurii artistice.

Interpretarea operei nu poate face abstracție de etapele anterioare ale receptării ei. A ști ceea ce s-a spus până la el despre textul la care s-a oprit este, pentru comentator, modul de a evita repetarea unor lucruri

Scanned with OKEN Scanner

cunoscute, oferindu-i în acelasi timp unele repere pentru estimarea "rentabilității" propriului demers analitic si interpretativ. Efortul de informare orientat în această direcție este oricum profitabil. Mai întâi în sfera cunoasterii. În al doilea rând, pentru că face posibilă compararea judecăților de valoare asupra operei, emise de-a lungul timpului, care judecăți sunt și mărturii asupra gândirii literare și gustului estetic din diferite epoci. Persistența în timp a interesului pentru o operă este un semn sigur al valorii ei; iar varietatea interpretărilor, a semnificațiilor care i s-au atribuit atestă caracterul ei "deschis" - alt indiciu al valorii. În sfârsit, cunoașterea interpretărilor anterioare este esențială pentru conturarea viziunii proprii. Răsplata supremă a unui asemenea efort de cunoastere o reprezintă, pentru comentator, faptul că, informat pe deplin asupra a ceea ce s-a efectuat până la el în domeniul analizei si interpretării unei opere (unui scriitor), el descoperă o cale distinctă. Din multitudinea de "beneficii" care se pot obține, deloc neglijabilă este sugestia oferită de punctele de vedere existente în sensul profilării unuia original.

Orice interpretare își sporește însemnătatea în măsura în care pune într-o lumină nouă ori descoperă elemente esențiale: valori expresive, viziuni artistice, sensuri etc. Pentru operele valoroase, reinterpretarea din perspectiva fiecărei epoci are și semnificația unei oferte, a unei "reclame" - cea mai nobilă din câte se pot imagina.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Textul ca formă de comunicare*

Noțiunea de text este folosită ori de câte ori se vorbește de comunicarea prin scris. Cea orală este "text" doar în sensul etimologic al termenului: țesut, țesătură, îmbinare de elemente ale limbii realizată după regulile comunicării verbale și având ca finalitate transmiterea prin viu grai a unui "mesaj". Vorbirea în general, ca și creațiile literare orale, folclorice, devin text în adevăratul înțeles al cuvântului din momentul în care sunt transcrise, consemnate în scris. Pentru ca scriitura (ceea ce este scris) să devină text, sunt necesare câteva condiții pe care nu orice enunț le îndeplinește. H.F. Plett identifică trei planuri ale funcționării care sunt, de fapt, ale existenței textului și tot atâtea perspective ale definirii lui. Din punct de vedere sintactic, textul este o combinare de minimum două propoziții a cărei coeziune trebuie să fie asigurată de elemente de legătură existente în aceste propoziții. În plan pragmatic (al receptorului), condiția existenței și funcționării textului este ca semnele din care este alcătuit să transmită o informație inteligibilă; aceasta presupune colaborarea între emițător și receptor pe baza unei experiențe comune, una, fundamentală, fiind cunoașterea de către cel de al doilea a limbii în care se face comunicarea. În sfârșit, după același autor, din punct de vedere semantic un text există și funcționează ca atare dacă "explicitează o temă": indică o realitate percepută de conștiință[21] (un referent, în sens larg). Cele trei condiții sunt solidare, relațiile dintre ele fiind de interdependență. Elementul fundamental al textului, cel care-i conferă unitate și autonomie, este sensul. Un text este "un ansamblu frastic interrelaționat, caracterizat de continuitatea și stabilitatea sensului"[22]. Natura sensului, procedeele prin care este conturat și modalitățile de a se ajunge la el diferă în funcție de tipul de comunicare.

Indiferent de forma de comunicare (științifică, poetică etc.), componentele esențiale ale textului sunt expresia, "materia" verbală și sensul, ideea. În text, ele devin inseparabile. Unitatea textului, în

Scanned with OKEN Scanner

înțelesul mai limitat pe care l-am avut în vedere până acum, este și una stilistică. Un sens, un referent, acea "temă" pe care textul trebuie să le "expliciteze", presupune un minimun de coerență, de solidaritate a formei de comunicare: un text descriptiv rămâne astfel câtă vreme el descrie, unul narativ - cât timp "povestește" etc. Coerența stilistică este una din condițiile care fac din text un mesaj. În acest caz, mesajul trebuie înțeles ca "informație" pe care textul o transmite, ca actualizare a uneia din funcțiile sale esențiale: comunicarea. Noțiunea de stil are, aici, un sens restrâns: un set de mijloace verbale cu funcție, limitată, de a transmite o informație despre referentul textului. În asemenea împrejurări se folosește termenul de micro-text înțeles, în plan literar, ca fragment, de natură și cu funcție specifică și limitată, dintr-o operă în care pot exista și alte stiluri, deci alte tipuri de micro-texte. O astfel de operă poate fi considerată un macro-text. Aceasta nu înseamnă că ea este un mozaic de micro-texte (și stiluri). Însăși condiția ei de text (fie si macro...) presupune raporturi de interdependență între părți, o focalizare a funcțiilor acestora în vederea realizării operei ca structură, înainte de toate prin semnificație. Funcția structurii este aceea de a realiza convergența micro-textelor în cadrul macro-textului, a stilurilor micro-textuale pentru a obține coerența stilistică a întregului, a sensurilor în semnificație.

Funcția esențială a unui text este cea de comunicare. Maniera în care se realizează comunicarea diferențiază textul literar de cel neliterar, chiar poezia de proză. În textul în proză, legăturile dintre elementele componente ale expresiei sunt, în mod obișnuit, explicite; în cel poetic, aceste legături sunt adesea doar implicite, subînțelese, ele trebuind să fie deduse din context[23].

În categoria, largă, a textelor lingvistice, cele literare formează "o submulțime estetică"[24] a cărei particularitate generală este literaritatea. Dificultățile de definire și departajare a textelor literare sunt, în genere, aceleași ca și în cazul literarității. Cum s-a văzut, criteriul deviației, prin excelență formal, pentru care pledează H.F. Plett nu este nici pe departe suficient. La fel stau lucrurile și în privința celor trei planuri (sintactic, pragmatic și semantic) prin care același autor definește existența și funcționarea textului. Și aceasta pentru că, spre deosebire de textul

Scanned with OKEN Scanner

neliterar care se supune integral normelor limbii, cel literar stă sub semnul finalității artistice, fiind determinat și de genul căruia îi aparține. Textul ca "tesătură" este temelia literaturii, nu însă echivalent cu ea (chiar dacă, "printr-un aspect al său esențial el «este» și face posibilă literatura"[25]). Textului literar, P. Cornea îi atribuie, ca esențială, funcția "ficțională" care, spre deosebire de comunicarea de tip denotativ, nu transmite, ci stimulează realul, funcția ei fiind conturarea unei lumi posibile în imaginar. Limbajul textului literar este mai mult simbolic, spunând "altfel" și comunicând "altceva" decât mesajul direct al enunțului propriu-zis lingvistic. În aceasta constă procesul de "fictivizare" la care este supus limbajul poetic. Un atare proces, ca și caracterul fictiv al universului operei literare, trebuie avute în vedere în interpretare[26].

Analiza literară, ca operațiune ce pregătește și fundamentează interpretarea, recurge la segmentarea operei în părți, în micro-texte, pentru a ajunge la cunoașterea întregului. Mai ales în analiza limbajului, a particularităților lui de detaliu, decuparea unor secvențe semnificative pentru anumite forme de comunicare constituie un procedeu operațional. Dacă dimensiunile mai reduse ale unor scrieri (poezii, schițe) favorizează analiza detaliată a întregului, aceasta nu mai este posibilă în cazul operelor de mare întindere. În astfel de împrejurări, analistul selectează fragmente în funcție de obiectivele pe care și le propune, de componenta artistică pe care vrea s-o pună în evidență.

Opera literară își construiește universul, îl "prezintă" recurgând la descriere, narațiune și dialog. Aceste forme de comunicare definesc în bună măsură, prin ponderea pe care o dețin în fiecare, genurile literare consacrate: liric, epic și dramatic. Combinarea lor este un procedeu vechi ca literatura însăși. În cea modernă, întrepătrunderea descrierii, narațiunii și dialogului constituie nu numai o modalitate deliberată de a încălca limitele genurilor, ci și de a sugera simultaneitatea perceperii realului ca existență obiectivă, statică ori în "acțiune", în mișcare, în confruntarea dintre elementele componente, semnalând complexitatea reacțiilor eului față de lumea exterioară, ca și metamorfoza la care este supusă această lume de subiectivitatea scriitorului care o percepe și o prezintă.

Scanned with OKEN Scanner

Când una din formele de comunicare este folosită în exclusivitate, analiza și interpretarea ei se suprapun analizei și interpretării operei. Dacă lucrurile stau altfel - și aceasta se întâmplă în mod frecvent -, selectarea secvențelor ("textelor") descriptive, narative ori dialogate și analiza lor succesivă relevă dimensiunile variate ale artei scriitorului, interpretării rămânându-i să pună în lumină conexiunile, funcțiile fiecăreia și, pe această cale, complexitatea artistică a întregului.

Descrierea poate avea ca obiect un peisaj, un obiect, o ființă sau chiar - cu diferențele de rigoare - anumite stări interioare ale scriitorului ori ale personajelor. Analiza unui text descriptiv identifică mai întâi obiectul descrierii, apoi gradul ei de acuratețe, viziunea ce se conturează prin ea (statică, dinamică), dacă ceea ce se descrie este "văzut" (perceput direct, vizual, plastic) ori evocat pe baza unor "semnale" (auditive, olfactive) când "obiectul" este absent ori scufundat într-un mediu care-l "ascunde" (nocturn, de exemplu); în sfârșit, se cere precizat dacă descrierea pune accent pe detalii privite (percepute) de aproape, pe un segment singular ori pe un tablou mai larg, panoramic, în care obiectele sunt doar componente mai mult sau mai puțin distincte. Raportarea secvențelor descriptive la cele de altă natură pune în evidență ponderea și mai ales funcția lor în structura întregului: au un caracter de sine stătător (poate chiar nefuncțional, parazitar ori disproporționat ca întindere) sau sunt elemente ajutătoare în conturarea atmosferei, a cadrului. Acest din urmă aspect are o importanță decisivă pentru interpretarea operei ca univers artistic coerent. (De exemplu, a spune că în balada *Zburătorul* a lui Heliade partea a doua este un "pastel al înserării", fără a preciza că funcția ei este aceea de a defini cadrul celorlalte și de a contura atmosfera onirică, inclusiv prin notațiile directe în acest sens ale autorului, echivalează cu evidențierea, cel mult, a compoziției, ignorându-se caracterul de structură unitară, strânsă, a poemului. Este adevărat, proporțiile descrierii favorizează, în acest caz, considerarea ei ca secvență oarecum autonomă, punând în evidență plăcerea poetului de a descrie și, poate, convingerea lui că poezia înseamnă mai ales descriere. Dar divizarea în părți, fie și din necesități

Scanned with OKEN Scanner

analitice, a unei opere fără reintegrarea lor în întreg, cu sublinierea funcțiilor pe care le îndeplinesc *în context*, are efectul unei operații care poate fi reușită în sine, dar în urma căreia "pacientul" nu supraviețuieste).

Narațiunea prezintă, povestindu-le, fapte, evenimente, acțiuni ce constituie substanța fondului unei opere epice. Episoadele narative pot avea, într-o piesă de teatru, rolul de a evoca ceea ce s-a petrecut sau se petrece altădată ori în altă parte decât în timpul și în locul în care se desfășoară acțiunea principală. În poezia lirică, astfel de episoade au fie aceeași funcție evocatoare, fie una de identificare a cauzelor unor stări interioare; aici, sensurile narațiunii sunt mai apăsat subiective și, în genere, simbolice, sugestive. Nu este în intenția noastră și nici locul de a prezenta modalitățile de realizare și funcțiile narațiunii într-o operă epică. Reținem doar faptul că narațiunea implică prezența personajelor cu funcții și trăsături extrem de variate pe care analiza și interpretarea operei epice trebuie să le pună în evidență.

Ca formă de comunicare, *dialogul* este caracteristic în primul rând operelor dramatice. În cele epice, el are, de asemenea, un rol extrem de important, conferindu-le un caracter dramatic nu doar în plan formal, ci mai ales prin tensiunea confruntărilor directe între personaje. În sfârșit, forme ale dialogului, ale dramaticului nu lipsesc din operele lirice. Aici, ele au un caracter mai puțin manifest, fiind mai mult implicite decât explicite. Tensiunea lirică poate fi rezultatul confruntărilor dintre eu ca "personaj liric" și alte euri, cu lumea; dar această tensiune este una interioară, rezultată în primul rând din dualitatea nu o dată dramatică a stărilor afective proprii.

Confruntarea cu sine a "personajului liric" (dar nu numai a lui) se comunică cel mai adesea prin *monolog*. Poezia lirică, mai ales cea de tip confesiv, este, ca formă de comunicare, un monolog. (În măsura în care monologul este un mod de adresare către alții, el rămâne o variantă a dialogului. Dar absența unui interlocutor veritabil ori, mai mult, caracterul ficțional și nedeterminat al acestuia fac din monolog o modalitate de comunicare aproape autonomă.)

Încadrarea poemului liric în una din formele consacrate de comunicare nu e lipsită de dificultăți. Mărturisindu-se în nume propriu

Scanned with OKEN Scanner

ori în numele altor eu-ri cu care se simte (ori se imaginează) solidar, "personajul liric" se află în postura celui care descrie și se descrie, povestește și se povestește, eventual analizează și se analizează, se adresează - implorând, interogând ori apostrofând - altora, cu care nu intră efectiv în dialog întrucât comunicarea se desfășoară într-un singur sens: de la eu către lume; de la această lume, "personajul liric" nu dorește cu adevărat, nu așteaptă și nu primește vreun răspuns pentru că, implicit sau explicit, și-l dă singur. Mai ales în această postură, monologul liric este un dialog fictiv, un discurs patetic, o formă *sui generis* de comunicare, unidirecțională.

Raportată la literatură, delimitarea formelor de comunicare are, în mare măsură, un caracter convențional. Ce este, din această perspectivă, poezia de idei, "filosofică"? O putem considera descriere *sui-generis* a unui proces intelectual, dar și "narațiune" a unui "eveniment al gândului" - ideea. Tot astfel, dezvăluirea, prin discursul liric, a unor stări interioare are și dimensiunea unei "întâmplări a sufletului". Dar proza de analiză psihologică? Procesele sufletești și de conștiință sunt "descrise" ca realități interioare, dar și narate ca "evenimente" generate de niște cauze, de niște situații care, la rândul lor, sunt descrise ori povestite, evocate. Monologul interior se află, aici, în largul lui, el putând lua forma descrierii, a povestirii sau a îmbinării amândurora. Perspectiva din care sunt realizate pătrunderile în viața interioară diferă de la un scriitor la altul, de la o operă la alta; "actanții" unor astfel de descinderi sunt autorul ori personajul. Varietatea situațiilor și procedeelor pune comentatorului probleme de fiecare dată specifice în alegerea textului, ca și în analiza și interpretarea lui.

După cum se vede, problematica textului literar este dintre cele complexe și complicate. Și este așa pentru că dacă textul ca atare - în înțeles de secvență, de fragment supus studiului -, odată identificat, simplifică oarecum demersul analitic, interpretarea lui ca expresie și sens prin raportare la expresia și semnificația întregului, deci la un context care este opera în totalitatea ei, lărgește perspectiva, presupunând capacitatea de a trece de la parte la tot, de a integra partea în tot, de a defini întregul ca sinteză a părților și, în sfârșit, de a privi partea din unghiul mult mai larg al unității structurale a operei.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Expresivitate poetică și sens poetic**
(Repere ale analizei și interpretării textului)

4.0. De la analiza straturilor limbajului la sens și semnificație

Din definițiile care s-au dat poeziei, două dimensiuni rețin prin stăruința cu care au fost puse în evidență, chiar dacă nu totdeauna se constată concomitența reliefării și nici tăria egală a accentuării lor.

Mai apăsat - de către formaliștii ruși chiar exclusiv -, poezia este considerată un limbaj diferit de cel al prozei (înțelegându-se prin proză "gradul zero" al expresivității, al implicării subiective a emitentului). Ceea ce diferențiază poezia nu este, cum s-a văzut, conținutul ei ca atare, ci calitatea particulară a acestuia, dimensiunea lui afectivă, subiectivă, "patetică" înainte de toate. Această calitate se realizează în mod hotărâtor prin limbaj, voit, dar mai ales construit altfel decât cel al prozei. Poetica modernă acordă o atenție specială modului în care poetul își elaborează forma pentru a-și comunica mesajul. (În acest caz, formă înseamnă nu numai limbajul ca atare, substanța expresiei verbale și asocierea elementelor ei, ci și ceea ce numim în genere compoziția poemului, versificația ș.a.) Organizarea lingvistică a mesajului apare ca o caracteristică și o funcție fundamentală a limbajului poetic. Așa numita funcție autoreferențială a acestui limbaj se realizează prin efortul de a-l elabora; care elaborare, prin atenția ce i se acordă și prin efectele vizate, pare a deveni preocuparea de bază a poeților moderni. Voind să comunice "altceva", poeții sunt conștienți că trebuie să spună

* În acest capitol ne vom referi aproape în exclusivitate la textul propriu-zis poetic. Și aceasta nu pentru că în proză sau în dramă nu apar aproape aceleași categorii de fenomene, de procedee artistice, dar, în primul rând, ele nu au aceeași densitate și pregnanță ca în poezie. În al doilea rând, tratarea globală a problemelor tuturor categoriilor de texte ni se pare hazardată, ineficientă pentru că s-ar ajunge la o prezentare prea schematică și fatal amalgamată a particularităților fiecăreia. Și nu în ultimul rând pentru că elucidarea, fie și parțială, a aspectelor analizei textului poetic poate servi, în bună măsură, ca ghid pentru celelalte.

Scanned with OKEN Scanner

și "altfel" nu numai față de comunicarea obișnuită (această primă și oarecum elementară diferențiere realizându-se chiar prin utilizarea versului), ci și decât alți poeți, anteriori sau contemporani. Pe această cale se obține expresivitatea poetică în genere și cea a fiecărui poet și poem în parte. Expresivitatea nu înseamnă, s-a văzut, exhibare de elemente de expresie verbală cu orice preț noi, inedite, ci mai ales utilizarea unei game largi de procedee care-și dobândesc și-și justifică specificitatea, eficiența în măsura în care determină conturarea de sensuri ce sunt numai (sau în proporții semnificative) ale autorului poemului. Efortul analitic și interpretativ apare ca îndreptățit și "rentabil" mai ales în cazul unor asemenea poeți și poeme; cei (și cele) "de serie" pot interesa conjunctural, ca ilustrare a persistenței unei maniere, ori din considerente extraliterare.

Cea de a doua perspectivă din care este definită poezia, ca viziune asupra lumii, pare a deplasa accentul în mod decisiv pe fondul de idei și a trece, tacit sau mărturisit, în plan secund dimensiunea ei expresivă, de "fenomen" al limbajului. Se întâmplă însă că aceia care vorbesc de funcția de cunoaștere a poeziei să atragă atenția - mult mai mult decât o fac formaliștii în sens invers - asupra faptului că această funcție se realizează în mod hotărâtor prin limbaj. Calitatea ei de "cunoaștere emotivă" (J.-L. Joubert) poezia și-o exercită înainte de toate prin ceea ce Jakobson numește "funcția expresivă" a limbajului ce constă în a-l "exprima" pe poet sub latura subiectivă a gândirii lui. Am mai spus-o (și se știe "de când lumea") - ideile comunicate prin poezie sunt idei... poetice, idei "trăite", gradul de impregnare afectivă, de trăire transformându-le într-un univers ideatic *sui-generis*, cu nuanțe subiective chiar atunci când sursa lor se află într-un sistem filosofic elaborat de altcineva. În meditația poetică eminesciană, multe idei provin de la Kant sau Schopenhauer ș.a., dar "eminescianismul" lor, calitatea de idei marcate de subiectivitatea, de viziunea profund lirică a marelui poet român este evidentă pentru oricine are capacitatea de a distinge tonalitatea, maniera de comunicare și finalitatea fundamental diferite într-un context și în celălalt (filosofic și, respectiv, poetic). Blaga este un filosof și un poet, original în ambele ipostaze. Pătrunse în poezie, ideile lui filosofice își sporesc enorm calitatea de intuiții lirice

Scanned with OKEN Scanner

tocmai pentru că dezvăluie un mod de a vedea lumea ca o "corolă de minuni", ivită dintr-o "mirabilă sămânță": deopotrivă taină, relevabilă numai poetic, prin intuiție artistică. Poezie "filosofică", de cunoaștere, desigur; dar și filosofie și cunoaștere poetică al căror vehicul este metafora, imaginea, limbajul poetic ce plasticizează, și nu relevă conceptul, categoria abstractă, generalizatoare. Aceste atât de intime întrepătrunderi între formă și fond îndeamnă, obligă la a le considera pe acestea drept componente solidare în existența și în "funcționarea" lor; atât de solidare încât au putut fi reunite în sintagma "formă-sens", contrariantă, poate, printr-o aparentă doză de paradoxal, dar funcțională - fie și în absența altui concept - când este vorba de a depăși clasica dihotomie.

Sintetizând obiectivele pe care le urmăresc, I. Coteanu afirmă că analiza și interpretarea trebuie să răspundă la trei întrebări fundamentale: 1) *ce* spune opera (textul ei, nu "ce vrea să spună autorul"), 2) *cum* spune și 3) *de ce* spune așa și nu altfel, ele "reprezentând interogațiile despre obiect, modalitate, cauze și efecte"[27]. Fără intenția de a ierarhiza aceste obiective și fără a înclina balanța în favoarea interpretării "conținutiste" sau "formaliste" (dihotomie nu mai puțin dăunătoare, chiar aberantă, decât considerarea succesivă a operei ca fond și formă), în mod obiectiv nu se poate decât admite că a ajunge la *ce* spune opera, la universul ei specific, trebuie pornit de la *cum* spune. Cât privește pe acel "*de ce* așa și nu altfel", întrebarea trimite tot la "formă": la opțiunea pentru acea compoziție și acele mijloace de expresie prin care se obține structura specifică a operei. Desigur, o intuiție critică ascuțită și îndelung exersată percepe, mai mult sau mai puțin instantaneu, *ce* spune opera și, în linii generale, *cum* spune. O astfel de intuiție poate suplini analiza și interpretarea: mai mult, ea întrevede de la început care elemente ale operei trebuie analizate și interpretate cu prioritate și mai în profunzime pentru a demonstra temeinicia perceperii intuitive, eventual pentru a convinge și pe alții de valabilitatea ei. Oricare ar fi modul de a privi opera, comentatorul apelează la expresia verbală ca la acea componentă prin care se constituie sensurile și semnificația ei.

Scanned with OKEN Scanner

Trăsăturile generale ca și cele de detaliu ale limbajului poetic se concretizează la diferite niveluri ale acestuia. Deși referirea la ele se face, intuitiv, de foarte multă vreme în studiile literare, descrierea amănunțită a acestor niveluri, ca și ordonarea lor mai riguroasă o datorăm poeticii structuraliste care le numește "straturi". Beneficiind de contribuțiile structuralismului, semiotica a făcut pașii următori nu atât prin descoperirea unor dimensiuni noi ale limbajului, cât prin accentul apăsat pus pe relațiile strânse dintre factorii care determină și explică fenomenul literar în genere, opera în special. În mod deosebit, semioticienii insistă asupra interdependenței dintre semnificant și semnificat în constituirea operei (textului) ca mesaj, făcând din el obiectul central al studiului și privindu-l într-o corelație strânsă mai ales cu autorul (emitentul), dar și cu receptorul. (În treacăt fie spus, componenta "pragmatică" a interpretării este nu numai cea mai puțin elaborată, ci și mai fatal sortită să plutească în ambiguitate. Desigur, cititorul, "receptorul" operei are, din mai multe puncte de vedere, un rol determinant: opera este scrisă pentru el, calitatea artistică și modalitatea de realizare a acesteia sunt puse în evidență de el, efectele se produc asupra lui. Dar a face din problemele receptării un capitol distinct al poeticii este un exces îndeosebi când este vorba de abordarea intrinsecă a literaturii. Credem că problematica generală a receptării rămâne mai ales de domeniul sociologiei literaturii. În planul analizei și interpretării, aproape totul îl privește pe receptor. Ipostazele acestuia alcătuiesc o ierarhie care merge de la amatorul de lectură literară până la analistul, interpretul și criticul care disecă, explică și evaluează opera. Din perspectiva comentatorului literar, totul devine o problemă de receptare, astfel că abordarea "pragmatică" există de când se vorbește *despre* literatură. Ceea ce nu înseamnă că preocupări de acest fel nu și-ar avea rostul, ci dimpotrivă. Atâta doar că ele nu sunt, în esența lor, noi, insistența cu care sunt în ultima vreme puse în discuție lăsând, mai mult decât alte aspecte ale studiului literaturii, impresia acută de *déjà vu.*)

Abordarea operei poetice pe "straturi" decurge mai ales din necesitățile practice ale analizei. Oricât de schematică și fragmentară ar părea, credem că ea reprezintă o ieșire din impasul provocat de întrebări

Scanned with OKEN Scanner

firești pentru analist: cum să te apropii de substanța și forma concretă a expresiei poetice, cum să pătrunzi în intimitatea "alchimiei" expresive pentru ca, descriind-o și explicând-o, să poți ajunge la sens? În mod evident, însuși procesul de decodificare cere depășirea abordării stricte a straturilor limbajului. Identificarea sensurilor și a semnificației globale, deci interpretarea, presupune sinteza rezultatelor analizei pe straturi și, pe o altă treaptă, o privire a lor din perspectiva semnificației operei. Analiza straturilor limbajului poetic nu epuizează exigențele unui comentariu, dar îl orientează spre latura lui esențială, cea mai substanțială și cea mai laborioasă. Identificarea modului în care expresia generează sens constituie - am spus de mai multe ori - obiectivul fundamental al analizei. Practic, sensurile care se degajă din analiza componentelor limbajului trebuie reținute pentru ca în final, sintetizându-le, să se ajungă la mesajul operei privite ca întreg, la semnificația ei.

În cele ce urmează, vom încerca să jalonăm calea unui asemenea demers analitic și interpretativ. Vom vorbi nu atât de straturi ca atare, ci de expresivitatea realizată la nivelul diferitelor componente ale limbajului: fonetic, morfo-sintactic etc., pentru că nu sunetul ori cutare categorie gramaticală în sine sunt semnificative, ci expresivitatea rezultată din selecția și combinarea lor în text. Cum s-a văzut, expresivitatea își are rațiunea nu doar în ea însăși, ci mai ales ca generatoare de sens. De la expresivitate (și prin ea) la sens - aceasta este calea pe care o vom urma, încercând să evidențiem aspectele cele mai importante ale modului de constituire, existență și "funcționare" a textului ca realitate poetică semnificatoare.

4.1. Expresivitate fonetică

Expresivitatea realizată prin selecția și combinarea elementelor minimale ale limbajului, sunetul și silaba, este cea de tip fonetic. Ca fenomen poetic, ea este strâns legată de vers. Ceea ce nu înseamnă însă că acest tip de expresivitate se bazează numai pe versificație, că este generată doar de fenomenele prozodice. Expresivitate fonică există și în textul neversificat, ea sprijinindu-se pe sonoritatea intrinsecă a

Scanned with OKEN Scanner

cuvintelor, dar sporită prin selecția și combinarea lor în vederea obținerii unor efecte muzicale menite, conștient sau ca urmare a unor automatisme de vorbire, deja constituite, să reveleze anumite sensuri. În poezie, dincolo de ceea ce se obține în virtutea particularităților propriu-zis prozodice, expresivitatea fonică înseamnă și apel la resursele simbolismului fonetic, ca și armonia sonoră generată de o anumită înlănțuire a cuvintelor. La acest nivel, elementele expresive conferă poeziei o sonoritate specifică, armonia sonoră, muzicalitatea cea mai direct perceptibilă. (Există, desigur, și o armonie, o muzicalitate a ansamblului, a poemului ca întreg, rezultată din compoziție, din folosirea unor procedee muzicale de mai mare amploare: laitmotivul, refrenul. Muzicalitatea de tip simbolist este și una de fond: sugerarea unor zone obscure ale sufletului, a vagului stărilor interioare, analoagă celei realizate de creațiile propriu-zis muzicale. Pentru E. Lovinescu, simbolism înseamnă "exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc".)

Dacă expresivitatea fonică s-ar reduce doar la o sonoritate mai accentuată, ea ar rămâne simplă impresivitate - mod de a exhiba sunetele pentru a atrage atenția asupra lor însăși și a pune în evidență dexteritatea fono-combinatorie a versificatorului, pur joc de sonorități. Desigur, aceasta este o manieră superficială de exercitare a unui anumit har. Pentru talentul adevărat, care vizează atingerea profunzimii, expresivitatea fonetică este o cale de a crea sens poetic, de a-l sugera, de a-l pune în evidență. Cu alte cuvinte, expresivitatea fonetică are o funcție semnificatoare, realizată prin asocieri subtile între sunet și idee; mai exact, această funcție constă în a sugera ideea și prin calitățile sonore ale semnificantului. Pentru P. Guiraud, expresivitatea fonetică se bazează pe o analogie între forma ideii și substanța sonoră a expresiei verbale prin care ideea este comunicată; "ea merge de la brutala onomatopee sau de la naiva armonie imitativă, până la relațiile cele mai subtile între ideile exprimate și articulații, accente și combinațiile lor"[28]. Unele din procedeele la care ea recurge derivă din respectarea normelor versificației, constituindu-se ca abateri mai mult sau mai puțin de detaliu, dar supuse sistemului mai amplu de abateri care este forma versificată. Versul, se știe, nu este o formă firească de

comunicare, ci una convenţională, cu reguli stricte mai ales în cazul prozodiei clasice. Adoptând-o, poetul trebuie să-i respecte normele, libertatea lui în acest plan fiind limitată; însă dincolo de aceste reguli, inspiraţia se poate manifesta nestingherit, mai ales când este vorba de valorificarea potenţialului expresiv, muzical al sunetelor.

Sunetele vorbirii formează "structura fonică" a limbii; folosite în scop artistic, ele devin "fundamentul unei estetici fonice a textului"[29]. Constituindu-se în figuri fonologie, ele au rolul unui "instrument foarte diferenţiat de «orchestrare» a textului"; prin concentrare, asemenea figuri generează "o textură de mare densitate poetică"[30]. Ca şi în celelalte compartimente ale limbajului, poetul porneşte, în realizarea expresivităţii fonetice, de la resursele limbii în care scrie. Posibilităţile de a spori un asemenea potenţial sunt proporţionale cu talentul, cu importanţa pe care el o acordă sugestiei sonore şi armoniei poetice. Din acest punct de vedere, o deplasare de accent s-a produs în evoluţia de la poezia clasică (*id est*: ce recurge la versificaţia clasică) la cea modernă. Instituirea versului liber a eliberat expresia poetică de multe din încorsetările prozodiei tradiţionale, făcând-o mai flexibilă, mai aptă să urmeze firesc fluxul şi ritmul ideii. Atâtea câte sunt, normele prozodice ale versului liber sunt mai puţin dependente de sonoritate, structurile metrice tradiţionale cedând în mai mare măsură iniţiativa cuvântului şi imaginii[31]. Poezia clasică pare mai intensiv sonoră pentru că e mai fidelă versificaţiei tradiţionale, figurile fonice (mai ales cele determinate de prozodie) lăsând mai pregnant impresia de ornamente formale.

Fie clasică sau modernă, poezia care valorifică resursele sonore ale limbajului îşi creează o situaţie paradoxală: pe de o parte urmăreşte sugerarea ideii prin sunet, iar pe de altă parte, caracterul pregnant al sonorităţii semnificantului "estompează semnificaţia" cuvântului, îi afectează funcţia referenţială, deviind-o de la obiectul desemnat către "corpul fonetic însuşi, transformat în referent"[32]. Aceasta este una din modalităţile prin care limbajul poetic îşi exercită "funcţia autoreferenţială" (R. Jakobson). Prin expresivitatea fonică în general, prin armonia lui în special, acest limbaj produce asupra cititorului, cum observă J. Cohen, un efect hipnotic, favorizând intrarea în rezonanţă cu

Scanned with OKEN Scanner

"starea poetică" ce a generat poemul. Este vorba de acea "vrajă" a muzicalității, a poeziei în ipostaza ei de "cântec". "Plăcerea poetică" astfel provocată "exersează în noi puterile fonației; e o fonodramă"[33]: determină, adică, o vibrație puternică a cititorului, a simțurilor lui, ca și a zonelor mai profunde ale sensibilității. Se creează astfel premizele unei receptări simpatetice, benefică nu numai pentru amatorul de lectură poetică, ci și pentru comentator. Acestuia din urmă, pe lângă plăcerea, stimulatoare, a "audiției" (care implică "rostirea" într-un fel sau altul a textului, cu rol analog execuției unei partituri muzicale), îi este necesară constientizarea dificultăților interpretării stratului sonor al limbajului. Asupra valorii elementelor acestui strat nu există decât un consens vag; neavând un semantism propriu, ele sunt dependente de simțul muzical al poetului, poate cel mai inefabil dintre toate, posibilele lor sensuri stând mai apăsat sub semnul subiectivității. De aici decurge necesitatea ca interpretarea stratului fonetic să nu se limiteze la sunet ca atare, ci să aibă mereu în vedere cuvântul din care face parte, semnul lui poetic înainte de toate, urmărind să stabilească măsura în care acest sens este determinat și de substanța sonoră.

Faptul că sunetele și silabele nu au prin ele însele sens determină caracterul subiectiv și, deci, discutabil (chiar disputabil) al *simbolismului fonetic*. El constă în valoarea de simbol a sunetelor, în capacitatea lor de a dobândi "o semnificație intrinsecă", în posibilitatea de a se stabili "o corespondență directă între sensul cuvintelor și sunetele care le compun"[34]. Asupra acestui fenomen, părerile sunt împărțite. Mai toți poeticienii îi recunosc, mai mult sau mai puțin ferm, existența în poezie. "Simbolismul sunetelor este o relație autentică, obiectivă, bazată pe o legătură reală între diferite moduri senzoriale, mai ales pe corelația dintre senzația auditivă și cea vizuală", crede Jakobson[35] citând pe P. Valéry pentru care poezia este "o ezitare prelungită între sunet și înțeles". La noi, Solomon Marcus consideră legătura dintre sunete și "experiența umană", realizată "în virtutea unor corespondențe simptomatice între fenomenele fonetice și fenomene nelingvistice, "ca una din funcțiile învelișului sonor al limbajului. Asemenea corespondențe sunt prezente în poezie: "consoanele dure domină în poemele care exprimă o mânie, cele moi sînt preferate de

poemele de tandrețe". Opțiuni de o asemenea natură nu au în vedere numai sunetele ca atare, ci și elemente de prozodie: "Un conținut optimist și vioi preferă, de cele mai multe ori, versurile scurte și o deplasare a cezurii către începutul versului; ruptura versului e rar folosită în poezia de elan juvenil, dar frecventă în cea care exprimă o supărare". Autorul *Poeticii matematice* aduce în sprijinul afirmațiilor sale și argumente din sfera științelor exacte: "noțiunea de energie informațională" a fizicianului Onicescu ce "permite să se stabilească, de pildă, că dactilul este în mod obiectiv mai energic decât iambul"[36]. Prin rostirea versurilor, în afara senzațiilor auditive, pot apărea, datorită repetării unor vocale, reprezentări "vizuale, luminoase sau sumbre"[37]. Geo Bogza face elogiul vocalei *a* și a vocalelor în genere prin care "vorbirea omenească alcătuiește cuvinte expresive și sonore, capabile să încînte auzul, să străbată distanțe și să fie înțelese fără echivoc "[38]. Înțelegere "fără echivoc" a unor asemenea cuvinte nu credem că se poate întemeia numai pe sonoritatea lor. O sonoritate particulară le face expresive, sugerând doar anumite sensuri într-un context determinat și, aproape fără excepții, prin asociere cu sensul mai larg al acestui context și ales al cuvântului ca atare. Într-unul din pastelurile lui Alecsandri, imaginea feerică a unui câmp întins acoperit cu zăpadă și presărat cu siluetele albe ale plopilor este sugerată prin repetarea vocalei *a*: "Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare" (*Iarna*). Senzația de lumină este indusă de frecvența lui *a*, vocala cea mai deschisă și mai "luminoasă", dar în mod decisiv întărită de cuvântul *albe* mai întâi prin sensul lui, apoi prin dominarea lui *a* accentuat asupra celorlalte dintre componentele lui fonetice; iar senzația de spațiu deschis se sprijină ferm pe cuvântul *zare*, el însuși "luminos" prin aceeași dominantă sonoră. În versurile lui Eminescu: "Dintre sute de catarge / Care lasă malurile, / Câte oare le vor sparge / Vânturile, valurile?", prezența lui *a* nu este, cantitativ, impunătoare, dar revenirea acestei vocale la anumite intervale și totdeauna accentuată îi sporește puterea de a sugera un spațiu deschis. Versul al doilea stimulează, și prin frecvența lui *a*, reprezentarea (imaginarea) depărtărilor marine nesfârșite pe care le vor străbate "catargele" (metonimie a corăbiei, preferată și pentru sonoritatea ei). Pentru o asemenea reprezentare, simbolistica navei, de

Scanned with OKEN Scanner

care vorbeşte J. Cohen, are o contribuţie însemnată, întărită de imaginea vizual-motorie a catargelor "care *lasă* malurile", adică pornesc în larg. În sfârşit, versul lui Macedonski: "Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată" (*Perihelie*) se impune ca vers-cheie prin însăşi starea pe care o exprimă: seninătate a sufletului, sugerată şi prin repetarea lui *a* (simbolistul Macedonski a teoretizat asupra valorilor simbolice, instrumentaliste ale sunetelor), prin reluarea lui la începutul şi la sfârşitul strofei a doua şi nu mai puţin prin apartenenţa la un poem ce comunică uitarea de către poet a încrâncenatelor confruntări cu lumea şi regăsirea împăcării sufletului. Interpretarea acestui vers trebuie să ia în considerare nu numai valoarea simbolică a vocalei *a*, ci şi prezenţa unor simboluri propriu-zise: *azur, soare*, întărite în această funcţie de epitetul *clar* şi de epitetul-metamorfă *de-aur*.

Versurile comentate pun în evidenţă virtuţile simbolice ale unor sunete şi faptul că asemenea virtuţi se dobândesc într-un context ce merg de la cuvântul din care fac parte, la vers şi până la poemul ca întreg; fiecare avute în vedere atât ca sonoritate, cât şi (poate mai ales) ca sens.

Asemenea valori pot primi nu numai vocalele, ci şi consoanele. Maurice Grammont, după ce precizează că efectele muzicale ale vocalelor se sprijină "pe punctul de articulare şi pe modul de articulare [...], de unde rezultă timbrul şi calitatea lor"[39], enumeră virtualităţile expresiv-simbolice ale consoanelor, ilustrându-le cu versuri din mari poeţi francezi. Astfel, *p, t, c, b, d, g* "sunt apte a sacada stilul prin acumularea lor", a comunica o mişcare "seacă şi sacadată", ele putând contribui "la exprimarea diferitelor sentimente" ca "ironia aspră şi sarcastică", "gâfâitul furiei" sau "simplu, ezitarea, agitaţia interioară"; nazalele *m* şi *n* "dau impresia de blândeţe, de moliciune, de langoare", *l* "exprimă lichiditatea şi alunecarea" etc.[40]

Rolul contextului, ca şi dependenţa valorii simbolice a sunetelor de sensul cuvintelor care le conţin reies şi din exemplul dat de Şt. Munteanu. În versul eminescian: "De ce nu-mi vii? De ce nu-mi vii?", *i* sugerează intimitate, chemare, dar în cel bacovian: "Nimeni, nimeni, nimeni" - un accent "tragic"[41].

Scanned with OKEN Scanner

Pronunţat (dacă nu exclusiv) subiective sunt acele sinestezii ale simboliştilor prin care se stabilesc corespondenţe între sunete şi culori, ca la Rimbaud de pildă: "*A* negru, *E* alb, *I* roşu, *U* verde, *O* albastru..." (*Vocale*). Poetul însuşi numeşte acest sonet "istoria uneia din nebuniile mele", iar Anatole France îl consideră doar "amuzamentul vocalelor". Dintre simbolişti, instrumentaliştii au dus foarte departe asemenea echivalenţe, vorbind despre "audiţie colorată". Ele sunt nu numai rodul unui "vizionarism" şi al unei sensibilităţi particulare, ci şi al unui adevărat joc de-a semnificaţiile, menit, printre altele, să scandalizeze spiritele prozaice, simţul comun al celor pe care Macedonski îi numea "burtăverzime".

Am mai spus, simbolismul fonetic poate "funcţiona" în anumite texte poetice. "În afara acestor corespondenţe locale, nu se pot stabili decât regularităţi extrem de generale şi, deci, vagi"[42].

Dacă simbolismul fonetic vizează mai direct zona profundă a sensului poetic, alte componente ale expresivităţii fonice îşi limitează manifestările şi efectele la realizarea unei armonii imitative, la conturarea atmosferei ori la sugerarea ei. Procedeul cel mai des folosit constă în asocierea unor cuvinte a căror structură fonetică permite realizarea unor sonorităţi reproducătoare. Armoniile imitative se combină uneori cu simbolismul fonetic. În versurile lui Eminescu: "Vino-n codrul la izvorul / Care tremură pe prund" (*Dorinţa*), cel de al doilea conţine valori simbolice ale lui *r*, sugerând curgerea (senzaţie întărită de cuvântul *izvorul*, prin semantică mai ales), realizând în acelaşi timp şi o discretă redare a zgomotului, a "muzicii" alunecării apei "pe prund". (*Tremură* este expresiv în mai multe feluri: sugerează scurgerea, dar ca "tremurare" mai întâi; imaginea vizual-motorie a mişcării prin mici salturi este asociată unei stări sufleteşti "transferate" de la poetul cu inima vibrând de emoţia întâlnirii ipotetice către izvorul astfel animat, personificat.)

Efecte imitative se obţin mai ales prin *aliteraţie* - figură de sunet realizată prin repetarea unor consoane într-un vers sau într-un segment al lui. Acest efect apropie aliteraţia de onomatopee. Diferenţa dintre ele este mai ales una calitativă: onomatopeea *redă*, mai mult sau mai puţin exact, un zgomot, uneori strident, în timp ce aliteraţia îl *sugerează*,

Scanned with OKEN Scanner

contribuind mai substanțial si mai discret la conturarea unei ambiențe sonore a unui cadru mai larg. În versul lui Alecsandri: "Trece-un cârd de corbi iernatici prin văzduh croncănitori" (*Sfârșitul toamnei*), șirul de *r*-uri sugerează componenta sonoră stridentă a unui tablou sumbru ce prevesteste iarna: cârâitul ciorilor - ele însele asociate morții ce-și trimite solii. Alteori, sugestia este mult mai discretă. În capodopera de armonie fonică a lui Eminescu, *Peste vârfuri*, aliterația se obține mai ales prin repetarea unei vocale, *o*, în "sprijinul" căreia vin altele două: *i* și îndeosebi *u*, ca și consoana lichidă *l*: "Peste vârfuri trece lună, / Codru-și bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună". Ultimul vers conține o măiestrită îmbinare a comunicării directe cu sugestia: "melancolic" numește o stare interioară a poetului revărsată peste întreg tabloul prin sunetul cornului căruia i se "împrumută", de asemenea, sentimentul; în al doilea rând, cele trei cuvinte fac să se audă nu atât sunetul ca atare al instrumentului, cât ecoul lui în codru, rezonanța lui amplificată de bolțile pădurii.

Armonia imitativă lasă, ca în cazul lui Eminescu, impresia de firesc, de spontaneitate; e o armonie pe care poetul o simte în natură și o "prinde" cu mijloacele fonice ale cuvântului ori prin combinații de cuvinte selectate după criterii muzicale, fără a lăsa să se vadă "metoda", truda selecției. Realizarea unei astfel de impresii este o taină a talentului poetic în general și o dovadă a unui acut simț al muzicalității limbii în special. Alteori, asemenea armonii sunt rodul unei elaborări dirijate spre obținerea de efecte armonic-imitative. Ea pornește de la perceperea sistemului fonetic al limbajului, al celui vocalic îndeosebi, ca pe o gamă de sunete muzicale, a versului ca portativ pe canavaua căruia asemenea "note" se combină pentru a realiza armonia verbal-muzicală. O atare percepție o au, dintre simboliști, mai ales instrumentaliștii, care au și teoretizat-o (francezul René Ghil, de exemplu). La noi, poeme declarat instrumentaliste a scris Macedonski. În compoziții poetice precum *Înmormântarea și toate sunetele clopotului*, *Lupta și toate sunetele ei*, armoniei imitative (încercării de a reda sunetele) i se asociază procedeul propriu-zis muzical al refrenului. Că poetul ambiționează să realizeze muzică prin cuvinte o dovedește și titlul unui poem al său, *Cântecul ploaiei*, în care versurile vag

Scanned with OKEN Scanner

imitative: "Plouă, plouă, / Plouă cât poate să plouă" sunt reluate la începutul fiecărei strofe, primul dintre ele devenind și refren. O asemenea reluare are, aici, și menirea de a sugera monotonia ploii, inclusiv ca fenomen sonor. Autorul recurge și la o sinestezie *sui-generis*: versul de început și cel final (același) din fiecare strofă este mai scurt decât celelalte (patru și, respectiv, opt-nouă silabe), ceea ce poate sugera imaginea vizuală a căderii haotice a stropilor de ploaie. Se realizează astfel o simbioză a figurilor sonore și grafice, menită să potențeze sugestia. Pe asemenea căi, poetul probează anumite dexterități ce lasă mai curând impresia unor exerciții ludice. Efecte mai profunde și mai subtile obține, însă, când efortul său imitativ-armonic se concentrează spre "redarea" sunetelor unui instrument muzical de mare finete: harpa: "Rimele cântă pe harpă: - ușor ca un zbor se zvoneste / De paseri albe ce freamătă, - și dimineața domnește. / Ulmul, salcâmul și plopul se auresc... Își soptesc, - se iubesc" (*Rimele cântă pe harpă*).

Armonie poetică mai profundă se obține prin alte procedee decât cele cu efect imitativ. O astfel de armonie apropie poezia de muzică, fără însă a putea să realizeze contopirea lor. Relațiile dintre poezie și muzică - arte apărute mai mult sau mai puțin simultan - sunt dominate de un "Vis unitarian" (St. Augustin Doinaș). Vis mai ales al poeziei, niciodată realizat, pentru că materialul poetic, limba, este mai puțin suplu decât cel al muzicii; și apoi, funcția de comunicare a cuvântului, mult mai complexă și mai "grea" decât cea a sunetului, a muzicii în genere, nu-i permite nici să se constituie și nici să se comporte, în combinațiile lui, precum nota și fraza muzicală. Ceea ce poate "spera" poezia ca artă a cuvântului este să se apropie de subtilitatea muzicii, de puritatea ei, rămânând în același timp o formă de comunicare subordonată, *volens-nolens*, normelor și finalității limbajului. Armonia la care aspiră este, în feluri diferite, un auxiliar al sensului poetic, cu menirea nu atât de a-l defini, cât de a-l sugera. Armonia poetică nu "confiscă" funcția semnificatoare a poeziei; prezența ei "nu sporește sensul, ci condițiile care fac ca sensul să apară în deplina sa profunzime. Armonia unui poem [...] nu ține de domeniul muzicalității, al acordului dintre sunete sau ierarhii de sunete. În lirism este vorba întotdeauna de armonia, de

Scanned with OKEN Scanner

acordul, de corespondența indefinibilă a elementelor constitutive ale discursului, - care sunt ideaticul, sonorul și vizualul"[43]. Două sunt, în opinia poetului Șt. Augustin Doinaș, situațiile în care muzica poemului apare "ca fenomen autarhic" ce trece înaintea artei cuvântului: când discursul poetic e înlocuit "cu forma goală a unui ritm" și când sensul cuvintelor e substituit "prin *exacerbarea* sunetului lor"[44]. Prima situație reprezintă o pură manifestare a fanteziei, iar a doua - o subminare a sensului "prin eufonie". În ambele cazuri se creează nu un limbaj propriu-zis, ci "un simulacru de limbaj"[45]. Pentru ilustrarea celei de a doua situații, care marchează "apropierea [poetului] de propriul vid interior, de sonoritatea vidată de sens, dar păstrându-l, totuși, ca pe un ecou"[46], Șt. Augustin Doinaș menționează poemul *In memoriam* al lui I. Barbu. Cel puțin în punctul de plecare, poemul (conform notei autorului) este un cântec de alinare pentru câinele drag, într-un moment de suferință. Pentru a-l mângâia, se recurge la o incantație făurită de poet, constând în "reproducerea" sunetelor dulci scoase de păsări ori de picurii de apă "în copaie": "Pomi golași și zori de roșuri! / ...Forfotă de fulgi pe coșuri, / În cuib fraged: Cir-li-lai. / Fox al meu, îți place, hai? // Cir-li-lai, cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie când te lai: / Vir-o-con-go-eo-lig, / Oase închise afară-n frig / Lir-liu-gean, lir-liu-gean, / Ca trei pietre date dura / Pe dulci lespezi de mărgean". Interpretarea lui I. Coteanu pune în evidență sensul acestor versuri: "Conotația «mângâiere» cuprinsă în ele provine din analogii culturale: refren asemănător cu cel din cântecele de leagăn [...], reproducerea sunetelor scoase de copii"[47]. Procedeul lui I. Barbu este socotit născocire de "corpuri fonetice noi", cu valoare expresivă sigură, dar cu calitate de cuvinte "îndoielnică"; silabele se comportă ca "un fel de precuvinte", lexicabile, situate într-o zonă intermediară (între sunet ca atare și cuvânt), exploatată de mulți poeți. Desigur, aici nu mai este vorba de armonie imitativă (cititorul ar putea s-o considere astfel, dar atribuită numai poetului care a realizat-o, I. Barbu în cazul de față, ca o creație a lui și circulând numai sub numele lui), ci de o muzicalitate ivită la limita în care sunetul - purtând semnele articulației verbale - e pe cale să se transforme în cuvânt; o armonie poetică în sine, nici pe de-a-ntregul a limbii, nici muzică în adevăratul înțeles.

Scanned with OKEN Scanner

Acele "ritmuri, melodii, armonii magice"[48] pe care poezia le poate realiza cu mijloacele oferite de limbaj o separă pe aceasta de proză. Versul însuși e un "procedeu" muzical, el nefiind "consubstanțial formei poetice, odată aceasta eliberată de muzică"[49]. Cu alte cuvinte, versul nu apare ca o necesitate a limbajului decât atunci când acesta tinde spre performanțe muzicale; iar când aspiră la ele, singura cale de a le realiza este poezia. Armonia poetică este muzica poeziei.

În opinia lui Dufrenne, armonia poetică "se referă la înlănțuirea orizontală a sunetelor, care sînt caracterizate mai degrabă prin timbrul decît prin înălțimea lor". Ceea ce ea produce nu e doar "o plăcere pur fizică a urechii [...]; e mai degrabă plăcerea pe care o resimțim în fața unei reusite perfecte: în fața unei fericite adecvări a timbrelor și a sensului"[50].

Dintre componentele fonetice ale limbajului, armonia poetică se sprijină în proporție hotărâtoare pe vocale. În mod deosebit, efecte armonice se obțin printr-o combinare (succesiune) în vers a vocalelor sau grupurilor de vocale deschise (*a, e*) și închise (*u* mai ales), "pentru că din ele rezultă o modulație... Versurile care oferă maximum de armonie reunesc următoarele patru condiții: 1. toate grupurile prezintă o modulație; 2. ele se suprapun [...] marilor diviziuni ritmice ale versului; 3. se sprijină [între ele] în loc să se opună; 4. Corespund simetric"[51]. Armonia este direct proporțională cu numărul de condiții îndeplinite. Aceste condiții sunt cele ale armoniei poetice în genere, care nu se limitează la eufonie (sonoritate plăcută, lipsită de asperități, de sacadări). M. Grammont face diferența între versurile armonioase și cele fluente sau facile: în cele dintâi "există un fel de muzică specială", rezultată din modulările provocate de alternanța timbrurilor vocalice, "în celelalte, cuvintele și sunetele se combină fără ciocniri sau sacadări"[52]. Rezultă că armonia nu este incompatibilă, ci dimpotrivă, cu un anume dramatism al "conflictelor" sonore, dar nu cu efecte de anulare, ci de susținere reciprocă în realizarea "melodiei" verbale, a cântecului. Un vers fluent este mai curând monoton, ceea ce nu devine o calitate a cântecului. Comentând, din unghiul de vedere al muzicianului, poezia *Dorința* a lui Eminescu, Anatol Vieru se oprește îndelung asupra ultimei strofe: "Adormind de armonia / Codrului bătut

Scanned with OKEN Scanner

de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri", remarcând, mai întâi, "intensa lor vocalitate". În ceea ce privește realizarea armoniei, el constată alternanța vocalismului mai luminos (în versurile 1 și 3) cu unul de altă nuanță (în versurile 2 și 4), aceasta ducând la modularea de care vorbește Grammont. Distribuția simetrică (observabilă și în alternanța timbrurilor dominante ale versurilor) se remarcă la nivelul vocalelor din primul vers: *a, o, i, e, a, o, i, a*. "Repetarea și simetria, atribute muzicale, acționează hipnotic"[53]. O hipnoză a muzicii, a "armoniei codrului", amplificată, prin sugestie, de parfumul florilor de tei. Sinestezie *in absentia*!

*

În proporție însemnată, expresivitatea fonetică a poeziei este direct legată de elementele de *versificație*. Versul însuși este "o figură de sunet repetată"[54]. Elementele prozodiei: măsura, accentul, cezura se manifestă la nivelul lui, dar și al strofei: rima (ca element structurant), pauza, ingambamentul. "Funcția metrică", de care vorbește P. Guiraud, distinge poezia de proză. Versul liber, a cărui calitate poetică se sprijină în mod esențial pe imagine, îi adaugă acesteia ritmul care-l face dependent de prozodie, este adevărat, dar în mai mică măsură și cu tendințe pronunțate de a se elibera de rigorile ei. Măsura renunțării la ritm este și una a apropierii de proză, cel puțin în planul expresivității fonetice.

Tzvetan Todorov numește versificație "ansamblul fenomenelor care definesc specificitatea versului"[55], identificând în sfera ei trei mari grupe de elemente: "metru, rimă și forme fixe". Raportul dintre ele este unul de interdependență, iar trăsătura comună constă în faptul că toate includ ideea de repetiție.

Metrul înseamnă mai întâi numărul de silabe ale unui vers, distribuite, în cel clasic, în picioare variabile cantitativ: de două, trei sau patru silabe. Într-o asemenea unitate metrică, elementul esențial este accentul care, căzând pe una din silabe, de fapt pe o vocală, determină înălțimea acesteia și-i sporește, în momentul rostirii, intensitatea percepută ca diferită (mai mare) în raport cu a celor

neaccentuate. Chiar lectura nescandată pune în evidență înălțimea și intensitatea; scandarea este o rostire artificială la care se recurge pentru a pune în evidență accentul și efectele produse de el. Versul impune oricum o rostire aparte în comparație cu frazele prozei, fără ca aceasta să însemne acea scandare forțată ce anulează măcar în parte fluența naturală. Scandat ori nu, versul rămâne "un sistem de regularități fără realitate", o "construcție ideatică"[56]. De fapt, versul este cel prin care se construiește realitatea regularităților metrice, fiind el însuși un artefact, o abatere în planul comunicării verbale, elaborat ca unul din modurile de realizare a expresivității fonetice. "Metrul organizează caracterul sonor al limbii [...] regularizează ritmul poeziei [...]. El reduce tempoul, prelungind vocalele, spre a scoate în relief nuanțele și coloritul lor (timbrul). El simplifică și regularizează intonația, melodia vorbirii [...] dă viață cuvintelor: le pune în evidență și îndreaptă atenția asupra sonorității lor"[57].

Distribuirea accentelor conferă poeziei *ritm*. Din punctul de vedere al expresivității poetice, contează mai puțin regularitatea succesiunii silabelor accentuate și neaccentuate, adică ritmul metric. J.L. Joubert identifică mai multe feluri de accente: tonic (de energie și intensitate), care dă silabelor înălțime, durată (în limbile care nu au silabe lungi și scurte, cum este și cazul limbii române, durata însemnând intensitate), un ritm de intonație (de melodie, de ton) care determină caracterul interogativ sau afirmativ al enunțului, acesta fiind "un accent de frază" și, ca variantă a accentului de intonație, - cel de insistență (sau expresiv) ce "pune în relief valoarea afectivă a anumitor cuvinte, căzând pe prima silabă"[58]. G.I. Tohăneanu afirmă că în versificația românească nu există ritm în general, ci mai ales ritm "dominant". (Înțelegem că acest ritm dominant este cel care conferă poeziei noastre expresivitate; altfel, ritmul prozodic există, el fiind impus de sistemul metric pentru care optează poetul, dar acesta rămâne un ritm "tehnic", pus în umbră de cel de intonație și insistență care dau tonalitatea cea mai pregnantă poemului.) Anumite elemente lingvistice își impun accentele lor, peste (și paralel cu) cele ale versului: particulele negative ca *ne* ("Nemuritor și rece"), negația *fără*, indici ai superlativului ca *mult, cel, cea*, adverbele *prea, iar*, pronumele *tot, toată* ș.a. Este vorba,

Scanned with OKEN Scanner

în general, de cuvinte sau particule scurte "care - prin conținutul lor saturat de prisosuri afective și voliționale - revendică accent, și încă unul puternic"[59]. O asemenea ierarhizare a ritmurilor are în vedere Kayser când constată că schema metrică, adică variația intensității accentelor pe parcursul versului, "nu se mai vede după ce broderia [poemul] este gata"[60]. Numai cu un metru impecabil, dar fără un ritm dominant, poemul produce o impresie ștearsă. Distribuirea accentelor asigură poeziei o ordine pe care proza n-o cunoaște. Dar "ordinea ritmului" nu e dată doar de regularitatea succesiunii accentelor. În poezie, ritmul ajunge "la deplina sa eficacitate [...] abia prin legătura lui cu semnificația cuvintelor". Anume subiecte cer anume tipuri de vers, de ritm. Poezia "de intimitate", cântecul sunt compatibile cu un ritm "curgător": mișcare continuă, accente relativ slabe, pauze uniforme, vers scurt, strofe mici. Acestea nu sunt potrivite pentru a exprima cugetarea și patosul; aici, mai adecvat este ritmul "torențial" ce presupune versuri mai lungi, accente mai puternic marcate și mai diferențiate ș.a.[61].

Asemenea disocieri în planul ritmului se percep prin intrarea în rezonanță cu tonalitatea generală a poemului sau a părților lui, tonalitate perceptibilă și prin ritm, dar impusă mai ales de o anumită succesiune a cuvintelor, de sensurile acestora. Variațiile de ton, de ritm în înțelesul succesiunii accentelor dominante (pentru că din punct de vedere prozodic diferențele sunt neînsemnate) se pot observa, de exemplu, comparând finalul părții întâi cu începutul cele de a doua din *Epigonii* lui Eminescu. În cea dintâi, evocarea admirativ-nostalgică a înaintașilor - aici a lui Alecsandri - apelează la un vers a cărui curgere se aseamănă cu a unui râu adânc dar liniștit: "El deșteaptă-n sânul nostru dorul țării cei străbune, / El revocă-n dulci icoane a istoriei minune, / Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbru sombru și regal". În a doua, iritarea, insatisfacția față de neputința epigonilor se comunică printr-un ton vehement, prin revărsarea torențială a epitetelor acuzatoare, prin interogații ce traduc indignarea și prin frânturi de vers ce exprimă un tumult al reprobării greu de stăpânit: "Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite, / Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic... /

Scanned with OKEN Scanner

Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*". În prima secvență - o enumerare solemnă a meritelor, în tonalitate de odă; în cea de a doua - o cascadă vâjâitoare de reproșuri teribile prin acumulare, în tonalitatea amar-tumultuoasă a satirei. Asemenea variații de ton sunt vizibile și în *Scrisori* - poeme ce alternează, prin antitezele ce stau la baza construcției lor, evocarea imnică a trecutului ori fericirea apusă, cu respingerea violentă a prezentului. Este evident că nu ritmul prozodic se schimbă pe parcursul acestor poeme, ci ritmul dominant, tonul. Acest ton îl dau accentele - elemente definitorii ale ritmului.

Resimțirea schemelor accentual-ritmice ca "podoabe" prozodice mai curând stânjenitoare (nu în aceeași măsură pentru marii poeți ca Eminescu de pildă, la care respectarea normelor metrice nu se resimte decât extrem de rar ca o trudă) a determinat, printre altele, trecerea la versul liber. Dar, cum subliniază numeroși cercetători, pericolul care-l pândește pe acesta este ca, prin ignorarea totală a unor asemenea norme, el să devină proză, în ciuda rupturilor grafice care păstrează ceva din forma versificată (și mai ales când asemenea rupturi sunt singurele semne ale versificației). Dar toate depind de poet, de talentul lui în realizarea poeziei adevărate, indiferent de tipul de vers utilizat. Ceea ce este sigur e că poezia s-a născut și prin versificație; formal, separarea ei de proză s-a realizat, în mod evident, prin vers, prin ritm mai ales.

Un semn distinctiv al poeziei - al celei "clasice" mai ales - este *rima*. Funcțiile ei se exercită în mai multe planuri. În cel al versificației propriu-zise, ea marchează sfârșitul versului și determină, prin modul de distribuire, alcătuirea tipurilor de strofe și a unor forme fixe de poezie. În planul expresivității, ea contribuie în măsură importantă la realizarea armoniei poetice, fiind, ca fenomen de repetiție, un element muzical. În sfârșit, prin chiar funcția ei expresivă, rima pune în evidență sensul, chiar dacă acest lucru nu poate fi pe deplin explicat. J. Cohen susține că, prin semnificanți asemănători, rima impune "o similitudine semantică inexistentă"[62], fără a demonstra însă cum se produce un asemenea fenomen. S-ar putea vorbi, de exemplu, de sugerarea unor asemenea similitudini, vagi, resimțite atâta timp cât acționează "hipnoza" armoniei sonore; diferențele semantice, mai mult sau mai puțin ignorate sub efectul "vrăjii" armonice, revin când aceasta s-a

Scanned with OKEN Scanner

destrămat. Dar starea poetică, sub puterea căreia se construiesc și sunt percepute sensurile poetice, este cea care impune o atare percepție. În absența ei suntem, de fapt, în afara poeziei. În strofa bacoviană: "De-atâtea nopți aud plouând, / Aud materia plângând... / Sunt singur și mă duce-un gând / Spre locuințele lacustre" (*Lacustră*), apropierile semantice ale primelor două cuvinte ce cuprind rima: *plouând, plângând* par a se stabili de la sine, dar în acest context, inclusiv prin efectul rimei. Cât despre cel de al treilea, *gând* - rimă lexicală mai productivă în plan expresiv -, el este atras către semantismul primelor două în măsura în care este vorba de un anumit "gând": la "locuințele lacustre". S-ar putea spune că e de ajuns, că rima și-a făcut efectul, deși similitudinea în discuție nu este doar (sau este mai puțin) un rezultat al rimei în sine. În poezie, însă, nimic nu acționează în sine și pentru sine; rima, efectele ei trebuie analizate în corelație cu celelalte componente, atât în planul semnificantului, cât și al semnificatului.

Prin rimă, un cuvânt își sporește expresivitatea, cu deosebire atunci când el o formează în întregimea lui. În cele două catrene ale poeziei *Plumb* de G. Bacovia, există de fapt trei rime, în fiecare din ele una fiind cuvântul din titlu. Și cum repetarea lui nu se reduce la rimă, ne explicăm de ce întregul text stă sub puterea sensurilor lui simbolice și a sonorității lui sumbre. Acest poem este un exemplu frapant de conlucrare a elementelor constitutive ale limbajului poetic în realizarea atmosferei, a semnificației generale: *mort, cavou, plumb* concură la constituirea senzației de lugubru, de apăsare, de spațiu închis ca o celulă-mormânt.

Rezultând din conlucrarea între sonoritate și accent, rima însumează efectele amândurora. Acest lucru este vizibil în poemele în care rima feminină alternează cu cea masculină, creând impresia unei succesiuni de "deschideri" și "închideri". Nu întâmplător, în multe poeme ale lui Bacovia predomină rima masculină, cu accent pe ultima silabă terminată într-o consoană, sugerând senzația de viețuire într-un spațiu închis și sumbru. Libertatea pe care și-o iau poeții moderni în privința rimei, aleatorie sau cu totul absentă, este încă o dovadă că ei mizează în mai mică măsură pe expresivitatea fonetică.

Scanned with OKEN Scanner

Conlucrarea dintre sonoritate și accent nu se limitează numai la rimă. Ea generează, de exemplu, armonii ce redau mișcarea ca fenomen sonor și ritmic: așa se întâmplă în episodul cavalcadei din balada *Mihnea și baba* de D. Bolintineanu: "Mihnea încalecă, calul său tropotă, / Fuge ca vântul; / Sună pădurile, fâșâie frunzele, / Geme pământul..."

Ca fenomen prozodic, *pauza* are cel puțin două funcții. În interiorul versului, cezura îl segmentează în emistihuri egale și simetrice. Ea poate marca, de asemenea, o ruptură de ritm ce sugerează derularea calmă a meditației sau trăirea unei stări (așteptarea, de exemplu) neprecipitate: "Să stăpânim durerea care pe om supune; / Să asteptăm în pace al soartei ajutor; / Căci cine stie oare, si cine îmi va spune / Ce-o să aducă ziua si anul viitor?" (Gr. Alexandrescu, *Anul 1840*). Alte fragmentări nu mai îndeplinesc sistematic rolul cezurei, ci marchează succesiunea în timp si spatiu a unor fapte: "Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvăleste, / O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc... / Iese... vine către tărmuri... stă... în preajma ei privește... / Râul înapoi se trage... munții vârful îsi clătesc" (*idem*, *Umbra lui Mircea. La Cozia*). Evident, pauzele interioare sunt impuse și de versul lung; mai important, însă, este acel ritm dominant al versului - altceva decât succesiunea regulată a accentelor și care depinde în măsură hotărâtoare de ceea ce se comunică. În secvențele satirice ale *Scrisorilor* lui Eminescu, de pildă, deși versul este lung, furia și răzbunarea exprimate prin el impun rostirea dintr-o suflare, într-un crescendo continuu: "Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii? / Nu se nasc glorii pe stradă si la ușa cafenelii, / N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliți / În aplauzele grele a canaliei de uliți, / Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii, / Măști cu toate de renume din comedia minciunii?" (*Scrisoarea III*).

Funcția prozodică a pauzei este și aceea de a indica sfârșitul unui vers și începutul celui următor. În rostirea poemului ea se impune ca obiectivă si necesară când versul este echivalent cu fraza (un vers = o idee): "De te-ating, să feri în lături, / De hulesc, să taci din gură / ...Zică toți ce vor să zică, / Treacă-n lume cine-o trece; / Ca să nu-ndrăgești nimică, / Tu rămâi la toate rece." (M. Eminescu, *Glossă*). În asemenea situații, ritmul dominant se regăsește în fiecare vers. Ingambamentul

Scanned with OKEN Scanner

anulează în bună măsură sacadarea, impunând ignorarea pauzelor de la sfârșitul versurilor în favoarea rostirii frazei poetice în funcție de fluxul ideii comunicate. Versul liber a fost introdus și din necesitatea acordului dintre vers și idee, chiar dacă nu totdeauna acest acord este deplin, operând și aici segmentări prozodice în ciuda evidenței unei grafii continui impuse de ingambament. În sistemul prozodic tradițional, ingambamentul impune (de multe ori, dar nu totdeauna) considerarea strofei sau a unei părți din ea ca unitate semantică. Și din acest punct de vedere, poemele în vers liber se situează în afara normelor tradiționale, eliminând strofele sau împărțind textul în secvențe care nu respectă statutul acestora. Și aceasta vine tot în favoarea continuității, a unei fluențe mai naturale a comunicării poetice.

*

Elementele expresivității fonetice sunt mai numeroase și mult mai bogate în detalii decât am putut noi semnala. Intenția noastră a fost de a atrage atenția asupra celor mai importante.

În practica analizei și interpretării, prima operațiune ce se cere efectuată pentru a percepe virtuțile fono-stilistice ale textului este lectura "expresivă" a acestuia, cu voce propriu-zis "tare" sau nu. (Și o lectură "mută" poate asigura o reprezentare, interioară însă, a modulațiilor sonore și ritmice ale textului.) Oricum, o asemenea lectură (de obicei reluată) trebuie să asocieze "execuția" de tip muzical cu reflecția lucidă. Și aceasta pentru a observa interdependența dintre elementele expresivității fonetice pe de o parte și, pe de altă parte, legătura lor cu sensul: măsura în care aceste elemente sunt determinate de sensul intuit a fi sugerat de poet și, de asemenea, măsura și modul în care contribuie la închegarea lui. Aceste interdependențe se stabilesc și funcționează în contextul care este poemul. Cum s-a văzut, dincolo de anumite veleități simbolice generale ale sunetelor, există, măcar în nuanțe, un simbolism fonetic specific fiecărui poet și chiar fiecărui poem. Desprinderea din context a unor sonorități particulare, impresive, poate pune în evidență virtuozitatea poetului în acest plan; dar o asemenea izolare imprimă analizei (dacă se rezumă numai la atât)

Scanned with OKEN Scanner

un caracter pronunțat formal, tehnicist, putând duce la interpretări eronate. Sensul, a cărei evidențiere constituie obiectivul de prim ordin al interpretării, nu se conturează decât în măsură relativ redusă prin cumularea efectelor sonore ale textului. Analiza expresivității fonetice se aplică elementelor existente în text; ele nu trebuie căutate cu oricare preț (există versuri și chiar poeme care nu relevă mare lucru în acest plan) și cu atât mai puțin inventate. A pune pe seama unui text virtuți fono-stilistice pe care nu le conține înseamnă a realiza o analiză ipotetică și a ajunge la interpretări fără suport. În același timp, ignorarea acestei dimensiuni a expresivității poetice sărăcește textul, îi limitează interpretarea. Nu trebuie uitat că frumusețea textului poetic rezidă si în sonoritatea, în armonia lui - generatori de efecte fascinante, izvoare de plăcere estetică.

4.2. Expresivitate morfo-sintactică

Expresivitatea realizată pe baza elementelor din sfera morfologiei și sintaxei ar putea fi numită gramaticală. La o privire superficială, resursele ei par mai curând sărace pentru că, în plan morfologic mai ales, limba este destul de strict codificată. (De altfel, cercetătorii domeniului sunt în genere de acord că posibilitățile expresive cele mai numeroase le oferă sintaxa și nu morfologia.) Dar și aici, abaterile de la normă generează expresivitate. În același timp, dacă limbajul poetic își face din relativa lui agramaticalitate o trăsătură prin care se diferențiază de comunicarea standard, ea se realizează nu prin ignorarea totală a normelor gramaticale - ceea ce ar duce la anularea funcției de comunicare -, ci prin abateri de la ele fie în sensul eliminării unor componente ale enunțului strict informativ, fie prin adăugarea, prin multiplicarea altora ori, în sfârșit, printr-o distribuire care le face expresive. "Gramatica poetică" astfel obținută nu este atât o *altă* gramatică, ci mai ales *un alt fel* de gramatică (sau o gramatică altfel). Analiza și interpretarea textului poetic o au, desigur, în vedere pe aceasta. (Nu o dată, sensul poetic își impune exigențele chiar analizei gramaticale propriu-zise, nuanțând-o și obligând-o să treacă dincolo de criteriile pur formale.)

Scanned with OKEN Scanner

Expresivitatea gramaticală se constituie și "funcționează" în contextul poemului, în înțelesul că semantica poetică a unui element din sfera morfologiei sau sintaxei se definește prin locul pe care-l ocupă în context și prin funcțiile particulare pe care le îndeplinește aici. Categoriile gramaticale prin care se constituie expresivitatea morfo-sintactică (cuvintele ca părți de vorbire, propozițiile, frazele) sunt unități lingvistice direct purtătoare de sens. Aceasta face ca nivelul morfo-sintactic al limbajului să contribuie mai substanțial la constituirea semnificației decât cel fonetic, având, din acest punct de vedere, o importanță comparabilă cu cea a lexicului, a figurilor și imaginilor.

Dintre părțile de vorbire, substantivul și verbul au o contribuție esențială la realizarea expresivității poetice. Ele constituie elemente indispensabile comunicării, mai întâi pentru că sunt "singurele părți de vorbire care trimit în mod curent prin ele însele la un referent" și, în al doilea rând, pentru că reprezintă nucleul de bază în alcătuirea unor formațiuni fundamentale: grupul nominal și, respectiv, verbal; adjectivul, pronumele, adverbul pot fi și ele astfel de nuclee, dar rămân "constituienți de gradul al doilea"[63].

Într-unul din aforismele sale (citat parțial de I. Coteanu), L. Blaga pune în evidență rolul hotărâtor al substantivului: "Lirismul este izvorul ce curge dintr-un substantiv. Dar pentru a scoate apă din stâncă e nevoie de un Moise și un toiag"[64]. În planul creației poetice, Moise este poetul, iar toiagul este talentul, intuiția care face să izvorască arta din materia informă a limbii.

Substantivul, ca și alte categorii lingvistice, nu este poetic luat în sine, ci conține, într-un fel sau altul, virtualități poetice, puse în lumină și sporite prin procedee poetice. Stilul dominat de substantiv este, observă Kayser, un "stil nominal". Frecvența unor substantive care numesc realități din sfera materială conferă imaginii poetice o plasticitate mai pregnantă; cele care indică stări interioare alcătuiesc substanța lirismului sentimental-confesiv, după cum gândurile, ideile ori plăsmuirile imaginației conturate prin substantive caracterizează în mai mare măsură poezia de tip reflexiv sau vizionar. Faptul că substantivul este articulat sau nu diminuează sau sporește ambiguitatea,

Scanned with OKEN Scanner

indeterminarea și, drept urmare, puterea lui de sugestie. Câmpul semantic al unui cuvânt (zona în care iradiază sensul lui) este direct proporțional cu gradul de indeterminare. Polivalența semantică este și un efect al indeterminării semantice dintr-un context dat. Cuvântul-simbol este cel mai semnificativ din acest punct de vedere, la această calitate contribuind mai mulți factori: potențialul conotativ existent, dar și cel creat în și prin context, indeterminarea semantică sugerată de forma nearticulată a substantivului (dar nu în mod obligatoriu), eventuala repetare, plasarea lui în poziții privilegiate ș.a.

Poetica verbului se constituie în strânsă legătură cu cea a numelui (substantivului, pronumelui). În opinia lui I. Coteanu, semantismul poetic al verbului este "cel mai interesant, dar totdeauna și cel mai delicat"[65]. Și aceasta pentru că prin verb se atribuie numelui anumite trăiri ori acțiuni din care decurg anumite calități și funcții. Atribuirea este, în plan poetic, o operațiune cu un câmp de manifestare atât de larg încât acoperă o parte extrem de însemnată a procesului de constituire a poeziei ca artă. Desigur, atribuirea nu se realizează numai prin verb; adjectivul și adverbul își au rolul lor în acest sens. Dar prin verb se pot conferi unui obiect calități inedite, ca în cazul personificării de exemplu. Mai poetică, poate, decât prezența este absența verbului din textul poetic; nu orice absență este echivalentă cu elipsa, de multe ori ea constituind un mod de a sugera prin implicare tacită, subînțeleasă: metafora de pildă.

Pentru a rămâne pe terenul morfologiei propriu-zise, să reamintim că modurile și timpurile verbale au rolul de a conferi trăirii poetice un caracter mai precis (indicativul), de a o situa în sfera posibilului ori a dorinței (subjonctivul, condiționalul), de a proiecta acțiunea în prezent, trecut sau viitor (cu nuanțe specifice fiecăruia din modurile verbale și timpurilor aferente), de a o limita în timp (perfectul compus, mai mult ca perfectul) ori de a o înfățișa în desfășurare (imperfectul). Într-un poem, modurile și timpurile se pot succeda ori pot să alterneze, sugerând trecerea de la o stare la alta, de la un mod al trăirii la altul. În *Floare albastră*, Eminescu folosește în primele trei strofe trecutul pentru a indica o mai veche abstragere a "personajului liric" din imediatul temporal și spațial; în partea a doua, împlinirea idilei la care

Scanned with OKEN Scanner

cheamă femeia este proiectată, prin verb, în viitor, pentru ca, în final, trecutul verbului să evoce o fericire apusă ("Și te-ai dus, dulce minune, / Și-a murit iubirea noastră"), în timp ce prezentul consfințește reintrarea în nefericire, sugerând eternitatea ei: "Totuși este trist în lume!" De pe tărâmul cugetării abstracte și reci, la o fericire efemeră (și mai mult promisă decât reală), a cărei stingere face și mai grea tristețea - acesta este traseul existenței geniului, marcat și prin succesiunea timpurilor verbale.

Regimul destul de liber al verbului în poezie decurge și din faptul că, în ea, esențială nu este acțiunea propriu-zisă, ci comunicarea stărilor interioare, a gândurilor, prezentarea unor fenomene și procese ce se petrec în spirit. Acest tip de comunicare își sporește ambiguitatea prin absența formelor verbale care i-ar conferi un caracter mai ferm, mai determinat. Prima strofă din cunoscutul crez poetic barbian, *Joc secund*, se constituie dintr-o frază deficitară gramatical datorită lipsei predicatului propriu-zis: "Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agresate / În grupurile apei un joc secund, mai pur". Funcție predicativă are mai ales gerunziul *tăind* (aici cu sensul de a produce, a face să apară), satisfăcând măcar în parte exigențele gramaticii întrucât acest mod se apropie cel mai mult de regimul celor predicative. Faptul că această strofă nu este percepută în mod flagrant ca incorectă gramatical se datorește și naturii fenomenului reprezentat: reflectarea unei "creste" de munte în "oglinda" apei ca analogie a procesului de constituire a imaginii artistice. Poetul pare să fi urmărit mai ales reprezentarea prin imagine plastică a procesului de creație și nu desfășurarea lui ca atare, oricum greu de înfățișat. Comparând strofele poemului, observăm că în cea de a doua, în care operațiunea reflectării este atribuită în mod explicit poetului (artistului), verbele sunt la indicativ prezent; mai ales "cântec istovește" trimite la un act decis, finalizat: realizarea "jocului secund" (imaginea artistică) printr-un efort de focalizare a semnelor venite de la "harfele resfirate" (realul fenomenal ca univers prim); procesul implică o selectare absolut necesară purificării, esențializării, concomitent cu obscurizarea (prin limbaj) a noului univers - cel poetic,

Scanned with OKEN Scanner

a acelui "cântec... ascuns, cum numai marea [ascunde] / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi".

Poezia modernă recurge frecvent la eliminarea verbului, lăsând ca el să fie intuit de receptor ori subînțeles de el prin apel la secvențele în care apare. În poemul *În dulcele stil clasic* al lui Nichita Stănescu, strofa a doua își clarifică sensul numai prin raportare la prima, prin "preluarea" verbului existent acolo:

Strofa I: "Dintr-un bolovan coboară
pasul tău de domnișoară,
.....

Strofa II: Dintr-o înserare-n seară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnișoară".

Rămâne pe seama analizei și interpretării să decodifice sensurile mai mult sau mai puțin "ascunse" de un limbaj care, eliminând componente necesare unei comunicări limpezi, se ambiguizează și, pe această cale, devine mai dens.. Dintre omisiuni, cea a verbului-predicat produce efectele obscurizante cele mai puternice, uneori derutante, cerând analistului un efort de "reconstituire" care-l obligă la o foarte strânsă explorare a textului ca întreg, lăsând în același timp câmp larg de manifestare subiectivității receptoare.

În poezie, utilizarea *pronumelui* are efecte dintre cele mai diverse și semnificative. În lirică, pronumele personal *eu* este semnul unei implicări subiective accentuate. Chiar când prin *eu* se înțelege nu doar persoana emitentului, ci și alte eu-ri solidare cu acesta, asumarea a ceea ce se pune pe seama lui sugerează sentimentul participării, al trăirii individuale a tot ce se întâmplă în lume. Șt. Augustin Doinaș remarcă acuitatea, dramatismul unei astfel de asumări la poeții expresioniști. Într-o suită de poeme din volumul *În marea trecere* (*Scrisoare*, *Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*, *Fiu al faptei nu sunt*), Blaga își resimte dramatic statutul de ființă predispusă fatal cugetării și nu "faptei", înțelegerii lucrurilor "altfel decât baba ce-și topește cânepa în baltă", trăind cu aspirația către "un cer chemător și necucerit" (*La cumpăna apelor*), adică înstrăinat de condiția omului comun a cărui

satisfacție sufletească și morală își are izvorul în armonia cu natura și cu semenii. Destinul pe care poetul și-l asumă este, evident, nu numai al lui, ci al tuturor gânditorilor și artiștilor. Concentrarea în *eu* a tot ce implică această condiție nu înseamnă egotism pur si simplu, ci o solidarizare implicită. (Uneori, ca în *Cântăreți bolnavi*, explicitarea acestei solidarizări se produce prin referirea la *noi*, nu la *eu*: "Purtăm fără lacrimi / o boală în strune / și mergem de-a pururi / spre soare apune"). Dar faptul că poetul spune "eu" si nu "noi" echivalează cu exhibarea de sine întru durere și nu emfatică. Când creatorul folosește un "tu" prin care se înțelege în primul rând pe el însuși, faptul constituie un început de obiectivare a lirismului, nu însă și o diminuare a dramatismului implicării. În *Glossă*, Eminescu adresează îndemnuri la impasibilitate, la indiferență superioară, amară și dezgustată unui "tu" cu oarecare sens generalizator. Întrucât acest poem din faza finală a creației reprezintă un testament sufletesc, moral și filosofic, el nu poate fi înțeles decât ca rezultat al unei experiențe dureroase, recomandând acelui "tu" un comportament pe care poetul și-l dorește înainte de toate al său: "Ce e rău și ce e bine / Tu te-ntreabă și socoate; / ...De te-ndeamnă, de te cheamă, / Tu rămâi la toate rece". Asemenea valori ale persoanei a doua se păstrează, în general, în discursul de tip monologic, cum este, în esență, și poemul liric. Îndepărtarea de ele se produce în dialogul propriu-zis, ca și în antitezele în care *eu* și *tu*, *noi* și *voi* reprezintă entități opuse: "Trăind în cercul *vostru* strâmt / Norocul *vă* petrece, / Ci *eu* în lumea *mea mă* simt / Nemuritor și rece"; sau, în *Epigonii*: "Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*" (s.a.).

Obiectivarea lirismului atinge gradul cel mai înalt când în text apar pronumele la persoana a treia. În asemenea situații, poemul dobândește un mai pronunțat caracter epic, chiar dacă în "personajele" lui recunoaștem ipostaze ale *eu*-lui, iar în "istoria" narată - una în care acest *eu* poate fi implicat. *Luceafărul* este un astfel de poem, despre al cărui caracter alegoric vorbea poetul însuși. Fie și alegoric, epicul îi conferă trăsături baladești. Măsura în care, în asemenea structuri, *eu, tu, el* alternează, ține de alcătuirea subiectului lor; semnificația lor lirică, natura lirismului sunt trăsături ce pot fi depistate prin luarea în considerare a gradului de egocentrism, diferit de la un curent la altul și

Scanned with OKEN Scanner

mai ales de la un poet la altul. Lirica modernă recurge adesea la obiectivare prin pronume și "personaje". Pronumele de persoana a treia, prin indeterminarea lor mai pronunțată, nu exclud implicarea eului, dar aceasta trebuie stabilită printr-o interpretare ce obligă la conexiuni, la luarea în considerare a unor contexte ce pornesc de la poem și merg până la ciclul din care el face parte ori până la ansamblul poetului. De exemplu, sensurile lui *eu, tu, el* din poemele ce alcătuiesc volumul *11 elegii* al lui Nichita Stănescu se dezvăluie (cât se dezvăluie!) printr-o analiză si interpretare al căror parcurs este, mereu, de la parte (poem) la tot (ciclu) și invers. În poezia modernă, asemenea sensuri sunt mult mai puțin limpezi decât în antiteza explicită din *Înger și demon* de Eminescu: "*Ea* un înger ce se roagă - *El* un demon ce visează; / *Ea* o inimă de aur - *El* un suflet apostat". Sublinierile autorului pun și mai puternic în evidență caracterul simbolic al pronumelor și pe cel antitetic al raporturilor dintre ele.

Indeterminarea generată de prezența pronumelor este proporțională cu gradul lor de generalitate, cu măsura în care textul permite asocierea lor cu elemente ale concretului prezente în discursul poetic: mai apăsată când asemenea asocieri rămân vagi ori sunt doar ipotetice, mai redusă când pronumele "ține locul", în anumite secvențe ale textului, substantivului prezent în altele. Oricum, substituirea substantivului prin pronume este un pas spre ambiguizare, având efecte variabile în funcție de context. Aceste efecte sunt mai puternice în cazul pronumelor nehotărâte, multe dintre ele semnificând comunul, banalul, indistinctul: *unul, altul, mulți, oricine, oricare, fiecare, vreunul*, ori prin formele lor negative, indicând absența: *nici unul, nimeni*; acestea din urmă atrag asupra lor accentul fundamental al enunțului.

Expresivitatea poetică realizată prin pronume este pilduitoare pentru modul în care poezia își construiește propriul arsenal de mijloace pornind de la un material lingvistic aparent inexpresiv.

Categoria determinanților - adjectivul și adverbul - are, în planul expresivității poetice, un rol mult mai însemnat decât s-ar putea deduce din statutul lor morfologic și sintactic. Calificând un substantiv sau acțiunea unui verb ori intrând în alcătuirea predicatului nominal, determinanții constituie elementul cel mai important al atribuirii.

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că adjectivul și adverbul sunt de multe ori convertibile unul în altul (prin schimbarea categoriei gramaticale) favorizează ambiguitatea. În versurile lui I. Barbu: "Cimpoiul vested luncii, sau fluierul din drum / Durerea divizată o sună-ncet, mai tare..." (*Timbru*), cuvântul *vested* are o funcție determinantă ambiguă, el putând fi, în măsură egală, epitetul-metaforă al substantivelor *cimpoiul* și *fluierul*, ori al verbului *sună*. Oricum ar fi considerat, adjectiv ori adverb, el asociază cântecul celor două instrumente cu inexpresivul, cu rudimentarul, cu neputința de a exprima altceva decât banala "durere divizată", mărginită la individual, la superficial. (Impresie sporită dacă se admite că, prin licență poetică, vested își exercită rolul calificant și asupra substantivului *luncii*: o luncă vestedă este sinecdoca peisajului autumnal ce produce tristețe și unei sensibilități comune.)

Despre expresivitatea poetică a adjectivului și adverbului se poate vorbi și în cazul abundenței lor în text, mai ales când seria de calificative include în ea termeni contradictorii, sugerând reacții de natură diferită: "Suferință,tu, dureros de dulce..." (Eminescu). Mulțimea determinărilor adjectivale și adverbiale poate conferi expresiei poetice bogăție și diversitate poetic-informațională ori dinamism: "Bagdadul! cer galben și roz ce palpită, / Argint de izvoare, și zare-aurită / ...Și dulce e viața în rozul Bagdad" (Al. Macedonski, *Noaptea de decemvrie*). Forța expresivă crește, devenind cu adevărat poetică atunci când adjectivele și adverbele dobândesc însușirile epitetului, adăugând cuvintelor determinate calități mai puțin perceptibile ori chiar inexistente pentru simțul comun. Unul din semnele modernității poetice îl constituie caracterul "impertinent" al asocierilor verbale, între care cele ale substantivului cu atributele sale dețin un loc preponderent. Sfera acestor asocieri - care aparțin deja sintaxei - este, în poezie, atât de largă și oferă atât de multe posibilități unor combinații inedite încât acoperă o parte extrem de însemnată a creativității. Expresivitatea astfel obținută este pregnantă atât sub aspectul impresivității, cât și prin capacitatea ei de a genera sensuri și semnificații de o originalitate intens poetică. Desigur, ea nu se limitează la asocierile substantivului cu adjectivul ori ale verbului cu adverbul propriu-zis. În plan sintactic, funcții de atribut ori de complement îndeplinesc deopotrivă

Scanned with OKEN Scanner

substantivele, unele moduri verbale ori categorii de pronume. Păstrându-si, în măsură mai mare sau mai mică, trăsăturile categoriei gramaticale si pe cele semantice de bază, le pot prelua și pe ale altora; dintr-un asemenea aliaj se ivesc element expresive de intensități variabile, nuanțe si ambiguități de sens deosebit de productive în plan poetic. Analiza si interpretarea lor presupune simț al nuanțelor, ca și capacitatea de opțiune, fără ca aceasta să însemne negarea dreptului la existență a ambiguității. A opta înseamnă a-ți asuma un punct de vedere, admițând în același timp că mai pot exista și altele.

În realizarea expresivității poetice, elementele din sfera morfologiei si sintaxei acționează cu solidaritate firească. Substanța referențială a părților de vorbire este nu numai pusă în evidență prin propoziție și frază, ci și nuanțată, conferindu-i-se în bună măsură calitate poetică. Raporturile care se stabilesc în cadrul grupurilor verbale, al propozițiilor si frazelor generează conotații. Cum s-a văzut, textul însuși este alcătuit din minimum două propoziții focalizate semantic într-un sens închegat, într-o idee, dobândind calitățile unei secvențe verbale relativ autonome din punctul de vedere al înțelesului și al conexiunilor dintre elementele componente. Expresia poetică se constituie ca atare mai ales prin asocierile de cuvinte, prin acea distribuire a elementelor comunicării ce fac obiectul sintaxei în general și al celei poetice în special. Combinațiile de cuvinte își dobândesc în cea mai mare parte natura și funcțiile poetice prin abateri de la normele sintactice ale comunicării standard.

Din punctul de vedere al sintaxei poetice interesează mai puțin părțile de propoziție ca atare, cât mai ales grupurile ce se constituie în jurul unor categorii morfologice - substantivul și verbul îndeosebi - care dezvoltă enunțul îmbogățindu-l, nuanțându-i sensul, făcându-l mai complex și, adesea, mai obscur.

În ceea ce privește propozițiile, expresivitatea lor merge crescând, de la tonalitatea enunțiativă, exclamativă, imperativă sau interogativă în funcție de care se instituie accentele fundamentale; acestea sunt determinate și de calitatea afirmativă sau negativă a enunțului. Caracterul retoric (de discurs oratoric) al limbajului poetic (și nu numai al lui) este dat, în măsură decisivă, de exclamații și interogații. Ele sunt

Scanned with OKEN Scanner

de multe ori "retorice", sugerând (mai ales interogațiile) ele însele răspunsul și sensul. Dar expresivitatea lor nu se reduce nici pe departe la atât. Un poem în care abundă enunțuri exclamative si interogative comunică emoție și incertitudine, neliniște si tensiune, dând textului un caracter dramatic. La T. Arghezi, un astfel de poem este *Duhovnicească*, expresie a unei angoase metafizice, al cărei fundal apocaliptic, de noapte a lumii și a sufletului, pare deopotrivă cauză și efect: "Ce noapte groasă, ce noapte grea! / A bătut în fundul lumii cineva. / E cineva sau poate mi se pare. / Cine umblă fără lumină, / Fără lună, fără lumânare / Si s-a lovit de plopii din grădină? / Cine calcă fără somn, fără zgomot, fără pas, / Ca un suflet de pripas? / Cine-i acolo? Răspunde! / De unde vii si ai intrat pe unde?" "Răspunsul" final nu risipeste, ci sporește tensiunea: cel "pribeag și ostenit la ușă" a fugit "de pe cruce", căutând, El, de la care se așteaptă mângâierea si salvarea, ocrotire si îmbunare. Analiza și interpretarea poemului vor putea formula ipoteze asupra semnificației lui numai prin raportare la alte viziuni poetice, tangențiale, îndeosebi în lirica filosofico-religioasă a lui Arghezi.

Se poate vedea (și se știe) că sintaxei poetice nu-i sunt proprii în primul rând enunțurile (propozițiile) simple, ci construcțiile ample, arborescente. I. Coteanu observă că sintaxa textului este alcătuită prin legarea constituienților lui semantici: nucleul referențial si circumstanțele. Cel dintâi acționează ca "un câmp semantic, ca un punct către care converg și din care provin referenți", iar circumstanțele plasează nucleul referențial "într-o lume dată sau într-una imaginată (după caz) în text", precizându-i "locul, timpul, persoana, acțiunea, situația etc."[66] Prima și cea mai importantă regulă a textului îl definește drept "combinarea unui nucleu de referințe cu circumstanțele alese pentru valorificarea lui"[67]. Nucleele referențiale cele mai importante și cu un grad mai înalt de autonomie din punct de vedere semantic și sintactic se constituie din substantiv și verb, în jurul cărora se formează grupul nominal (substantiv + determinanții lui) și, respectiv, cel verbal[68]. Cum am mai spus, grupul nominal conturează mai ales semantica textului, cel verbal indicând îndeosebi circumstanțele.

Scanned with OKEN Scanner

În textul poetic, fiecare grup se particularizează prin natura constituienților, prin cantitatea lor și prin topică. În privința naturii constituienților, referirile anterioare la posibilele funcții poetice ale diferitelor părți de vorbire conturează, sperăm, câteva direcții de abordare.

În realizarea expresivității la nivelul celor două grupuri, cantitatea determinanților pune în lumină circumstanțe diferite ale referentului nominal sau verbal. Un singur determinant îl circumscrie mai exact, scoțând în evidență trăsătura lui de bază. Când sunt mai mulți, referentul este oarecum trecut în plan secundar, accentul deplasându-se de la obiect sau acțiune spre ipostazele ce le definesc starea, situația. În unul din psalmii arghezieni, referentul nominal (*eu*) este subînțeles, textul alcătuindu-se dintr-o suită de atribute constituite ca atare ori ca nume predicative: "Tare sunt singur, Doamne, și piezis! / Copac pribeag uitat în câmpie, / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndârjire vie...". Expresivitatea lor este potențată prin metaforă (*copac*) și prin schimbarea categoriei gramaticale din care rezultă un epitet cu valoare metaforică (*piezis*). Chiar când referentul nominal este prezent în text, calificativele care i se atribuie, în număr mare, atrag asupra lor sensurile prioritare, trecându-l oarecum în planul al doilea: "Rămâneți în umbră sfântă, Basarabi și voi Mușatini, / Descălecători de țară, dătători de legi și datini" etc. (Eminescu, *Scrisoarea III*).

Un mare număr de "figuri de sintaxă" se formează prin abateri de la topică. Foarte frecventă este antepunerea determinantului dintr-un grup nominal sau verbal, efectul fiind accentuarea calității pe care o exprimă. Uneori, asemenea inversiuni apar din nevoia de a respecta normele de versificație. La marii poeți însă, ele nu sunt resimțite ca efecte ale prozodiei, ci ca factori de expresivitate cu funcții semnificante. Calitatea poetică sporește prin distribuirea diferită a doi sau mai mulți determinanți, prin antepunere sau postpunere, eventuala diferență de accent urmând a se stabili (aproxima!) prin analiză și interpretare. În versurile: "O neliniștită patimă cerească / Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde" (T. Arghezi, *Psalm*) este dificil (și delicat!) de apreciat care este atributul de primă însemnătate a "patimii" poetului. Uneori, antepunerea se asociază cu un procedeu sintactico-poetic mai frapant,

Scanned with OKEN Scanner

mai complex și de mai mare efect: dizlocarea sintactică (interpunerea între elementele unui grup a componenților altuia sau chiar a unei propoziții). Când Eminescu spune: "Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege" (*Scrisoarea I*), se produce o antepunere a numelui predicativ "rele" proiectat astfel în prim-plan și o separare a lui de verbul copulativ printr-o propoziție. Frecvența mai mare a inversiunii componenților predicatului nominal determină perceperea acestui procedeu mai puțin ca anormalitate, indicând în același timp că semantica acestui tip de predicat este, în mod hotărâtor, cea a numelui predicativ ce "funcționează" ca figură poetică de sine stătătoare. În general construcția grupului verbal este mai puțin standardizată decât a celui nominal fără ca acesta să anuleze expresivitatea inversiunilor operate în alcătuirea lui. În limbajul poetic, inversiunile sunt foarte frecvente, uzul lor intens diminuându-le calitatea de figuri.

Procedeul antepunerii apare nu numai la nivelul propoziției, ci și al frazei. Prima strofă a cunoscutului *Testament* arghezian se încheie cu propoziția principală (un vers), precedată de trei secundare: "În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei până la tine, / Prin râpi și văi adânci, / Suite de bătrânii mei pe brânci, / Și care, tânăr, să le urci te-asteaptă, / Cartea mea-i, fiule, o treaptă". Inversiunea constituie cel puțin un mod de a pune în evidență că "fiul" va trebui să parcurgă, prin intermediul cărții-testament, drumul străbătut de creatorul cărții-treaptă ("De la străbunii mei până la tine"), retrăind lunga și trudnica ei geneză și implicându-se, astfel, în procesul decantării unei realități brutale și primitive (existențiale și lingvistice) în artă ca produs de înaltă spiritualitate. Limbajul poetic arghezian realizează cea mai radicală reformă în sintaxă; în versurile poetului, fraza este prelucrată "Ca ferul cald îmbrățișat în clește", obținându-se contorsiuni de mare virtuozitate. Celui care vrea să afle posibilitățile oferite de sintaxă (și nu numai) în făurirea expresivității poetice, limbajul lui Arghezi îi oferă un arsenal de o bogăție și varietate uluitoare[69].

Modul în care se realizează, în text, conexiunile sintactice este o sursă de efecte stilistice. Prezența elementelor de legătură asigură un grad sporit de coerență și de inteligibilitate. Absența lor generează, dimpotrivă, ambiguitate, creând impresia de discurs discontinuu ce poate merge până la senzația de delir verbal. Astfel de efecte se obțin

Scanned with OKEN Scanner

prin eliminări în serie: elemente de relație, verbe, semne de punctuație (ori utilizarea acestora ca semne ce sugerează sens): "Tăcute locuri...curent / Pe podul gârlei...se dezgheață - / Corbi... / Ce înțeles...viață. // Ca altădată, nimeni... / Crengi în violetă ceață - / Curent pe podul gârlei... / Burgheze zări...viață" (G. Bacovia, *Pastel*). Perceperea fragmentară a elementelor de decor nu îngăduie închegarea efectivă a unui tablou. Efect al ceții? Desigur, un asemenea efect este sugerat; mai pregnantă este, însă, senzația unei rupturi interioare care transformă existența într-un șir de momente ce nu se mai pot lega între ele. Și aici, semnificația poemului se deslușește mai deplin prin raportarea elementelor lui la universul poeziei bacoviene în care realul este transfigurat, selectându-se din el, ceea ce poate exprima stări apăsătoare, întunecate. La mulți poeți moderni, eliminarea elementelor ce conferă limbajului coerență și transparență semantică a devenit manieră.

În studiul expresivității realizate la nivelul morfologic și sintactic al limbajului, calea "de preferat" a analizei, recomandată de I. Coteanu, e cea de la subiectul-agent "către predicatele lui", pentru că acesta este parcursul frecvent al enunțului. Un prim pas al decodificării trebuie să-l constituie, credem, refacerea acestui parcurs care, o dată restabilit din meandrele sintaxei poetice, dezvăluie alcătuirea particulară a acestuia, facilitând înțelegerea și interpretarea. Implicând sectoare fundamentale ale limbii, nivelul morfo-sintactic se cere analizat și interpretat în strânsă corelație cu cele ale lexicului, figurilor și imaginilor.

4.3. Expresivitate lexicală

Analiza și interpretarea limbajului poetic sub aspect lexical poate părea un nonsens. Întrebarea care se poate ivi ar fi dacă după evidențierea potențialului expresiv al părților de vorbire, al combinațiilor sintactice, al figurilor și imaginilor etc. mai rămâne ceva de descoperit în sfera lexicală. Într-un anume sens general și comun, noțiunea de limbaj poetic se suprapune celei de lexic poetic, dacă prin acesta din urmă se înțelege totalitatea particularităților care diferențiază comunicarea poetică de cea nepoetică. Însă cel care studiază textul trebuie să treacă dincolo de accepția comună a unor noțiuni. Nu numai

Scanned with OKEN Scanner

existența lexicologiei ca domeniu distinct al studiului limbii impune analiza limbajului poetic și sub acest aspect, ci mai ales faptul că diferitele criterii ale clasificării vocabularului și, implicit, ale abordării lui oferă comentariului literar sugestii în sensul direcționării lui, facilitându-i pătrunderea în straturile mai adânci ale expresiei poetice. Ca de atâtea ori până acum, facem și aici precizarea că analiza expresivității poetice la nivel lexical impune raportarea permanentă la un context cu deschidere graduală (de la textul în discuție la ansamblul operei scriitorului și al genului literar, cel puțin în epocă) și corelarea interpretării acestui nivel cu celelalte (morfo-sintactic și al figurilor îndeosebi).

Asupra modului în care *sensul* - element fundamental al definirii cuvântului ca unitate lexicală - dobândește virtuți poetice am insistat în mai multe rânduri, cu deosebire în capitolul consacrat acestui aspect (vezi *Sensul poetic*). Cu riscul (asumat) de a ne repeta, reamintim că expresivitatea poetică se sprijină în măsură esențială pe conotațiile cuvintelor, realizate la toate nivelurile limbajului. Dar faptul că sensul denotativ își pune, într-un fel sau altul, pecetea asupra conotațiilor se verifică și prin utilizarea, în textul poetic, a unor cuvinte în înțelesul lor propriu. Interpretarea trebuie să caute, desigur, ce se află dincolo de acest înțeles, fără a ignora însă că, pe de o parte, potențialul simbolic al unor cuvinte este limitat, iar pe de altă parte că și în poezie unele cuvinte rămân "denominative (denotative, apelative sau cognitive)"[70]. (Într-un text descriptiv, de exemplu, cuvintele care numesc elemente ale naturii, obiecte, ființe rămân, cel puțin în punctul de pornire, la sensurile lor primordiale.) Schimbarea de sens se realizează mai ales prin figuri, maximum de potențare semantică obținându-se în cazul transformării cuvântului în simbol; contextul îl pune ca atare în evidență prin sugestie semantică sau prin alte procedee. În practica analizei și interpretării, valoarea stilistică a cuvintelor se determină îndeosebi prin luarea în considerare a contextului care este poemul. În sprijinul acestei determinări pot veni și corelațiile cu alte opere ale autorului ori ale altor scriitori. Raportarea la limbajul comun poate facilita observații cu caracter general, luminând însă mai puțin particularitățile intrinseci ale poemului supus analizei.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un text, un cuvânt poate îndeplini o funcție deosebită, devenind "cheia" în jurul căreia se organizează câmpurile semantice (conotațiile) celorlalte cuvinte. În identificarea unei asemenea funcții, P. Guiraud menționează câteva criterii: recurența unor cuvinte-temă, folosirea în sens figurat, repetarea cuvântului s.a. Asupra acestui din urmă procedeu se cuvine reținut că relevanța lui este scăzută uneori, cuvinte importante din punct de vedere stilistic putând apărea o singură dată[71]. În unele poeme ale lui Bacovia, cuvinte-temă ca *ploaie, plumb* ș.a. se impun și prin frecvența lor în textele propriu-zise; dar la starea de tensiune resimțită de poet în anumite anotimpuri trimite cuvântul "nervi" ce apare doar în titluri: *Nervi de primăvară, Nervi de toamnă.*

Repetarea unor cuvinte este un procedeu de realizare a expresivității. Pe această cale se indică anumite stări obsesive, se pun în evidență motivele poetice ori se obțin efecte muzicale. Funcția semnificatoare mai largă a unor cuvinte se relevă nu atât prin reluarea lor într-un anumit text, ci mai ales prin frecvența lor la nivelul întregii opere a scriitorului. Șt. Munteanu remarcă faptul că, la Eminescu, "cuvinte-cheie" ca *adânc, etern* ș.a. trimit la o lume larg desfășurată în spațiu și timp, sondată în profunzime. La Blaga, asemenea cuvinte-cheie sunt: *lumină, întuneric, foc, jar, ardere* ș.a., ele conținând "substanța semantică" a unui număr însemnat de texte. La simboliști revin cuvinte ce denumesc instrumente muzicale, culori, flori, parfumuri, în timp ce la semănătoriști mai des folosit este vocabularul din sfera ruralului[72]. Lexicul este, deci, un indiciu al lumii către care poetul este aplecat cu predilecție, definindu-i universul, particularizându-l de la o operă la alta, dar constituind și un criteriu al situării textului în anumite genuri poetice, direcții tematice, curente literare ș.a.

Vocabularul unei limbi cuprinde totalitatea cuvintelor ei, atât fondul principal activ, cât și pe cele folosite mai rar ori a căror circulație este limitată în spațiu (regionalismele) și în timp (arhaismele și neologismele). Poezia lirică este expresia stărilor "de moment" ale poetului, a trăirii în actualitate, chiar atunci când evocă alte timpuri și alte spații. Este, deci, firească utilizarea unui vocabular care aparține poetului și epocii lui. Dar din acest firesc decurg diferențieri care

Scanned with OKEN Scanner

individualizează personalitatea fiecărui creator; iar această personalitate se definește nu numai prin structura ei psihică, ci și prin cultură, inclusiv prin atitudinea față de diversele compartimente ale vocabularului. Perioada de întemeiere a poeziei românești moderne - cea preeminesciană - este nu numai una a căutărilor stăruitoare ale unui limbaj poetic pe măsură, ci și a unor dispute în jurul fondului lexical ce trebuia preluat de la înaintași ori împrumutat din alte limbi, al formelor ce trebuiau adoptate de către toți scriitorii, dincolo de ceea ce îi oferea fiecăruia graiul natal. "Războiul limbilor", desfășurat pe parcursul a mai mult de jumătate din secolul trecut, a prilejuit luări de poziție dintre cele mai diverse, mergând de la un conservatorism apăsat, trecând prin încercarea de a adopta o atitudine moderată (Heliade până la 1840 și, parțial, Alecu Russo) și ajungând până la susținerea neologizării în forță, masivă și nu o dată aberantă (italienismul lui Heliade). Vocabularul poeziei românești din această epocă trebuie judecat prin prisma unor asemenea atitudini, dar și prin luarea în considerare a ceea ce un poet sau altul avea la îndemână, a modului în care înțelegea să-și procure ceea ce-i lipsea. Pe la 1830, forme adjectivale ca *povăroasă* sau *primăvăroasă* ce apar la Heliade erau arhaice încă de atunci. La același poet, vocabularul încărcat de neologisme din primul cânt al *Anatolidei* este, pe de o parte, urmarea italienismului, iar pe de alta și a imposibilității de a realiza vastul tablou al "Empireului" (Paradisului) cu vocabularul poetic românesc de la 1850. Oscilații în adaptarea unor neologisme apar și în pastelurile lui Alecsandri, model de atitudine echilibrată în acest domeniu, dar contrazis pe alocuri de evoluția ulterioară a limbii.

În sfera vocabularului poetic, în perioada imediat următoare, Eminescu realizează sinteza ce va sta la baza poeziei românești moderne. Genialitate înseamnă, la el, și dozare a elementelor lexicale moștenite și a neologismelor, dar mai ales statuarea dreptului la existență a cuvintelor cu adevărat poetice, fie ele mai vechi sau mai noi. Cuvinte vechi ca *veac*, *vreme* ș.a. sunt percepute ca mai poetice decât neologismele sinonime și pentru că ele apar frecvent în poezia lui Eminescu.

Afirmat la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui următor, simbolismul a optat mai hotărât pentru neologisme, ponderea lor

Scanned with OKEN Scanner

crescută fiind unul din semnele modernității. Dar și la simboliști, ca și la poeții interbelici, raportul dintre vocabularul mai vechi și cel nou este un factor de individualizare a fiecărui creator. În alcătuirea vocabularului poetic modern, mai frapantă decât neologizarea este revalorificarea unui lexic oarecum uitat, mai puțin utilizat, uneori chiar ostracizat. O adevărată revoluție în acest sens realizează T. Arghezi prin introducerea masivă în opera lui a unor cuvinte considerate până atunci nepoetice. La el, înnoirea limbajului poetic se desfășoară programatic, direcțiile ei fiind trasate într-un șir de articole ori sintetizate în *Testament*. În poezia argheziană, neologismele cele mai proaspete stau alături de arhaisme (*bucoavnă, hrisov, pravilă, slovă, stih* s.a.), în combinații frapante printr-un inedit al cărui efect îmbină socul cu revelația estetică.

Cuvintele statornicite în limbă printr-un uz îndelungat prezintă, pe de o parte, avantajul de a oferi, prin forma și sensul lor, vechi mărturii ale existenței umane și ale evoluției limbii, dar și inconvenientul de a se fi "tocit" printr-o intensă circulație. Când, folosindu-le, poetul le reînvie expresivitatea, el își îndeplinește rolul de "mântuitor" al cuvintelor pe căi proprii care sunt, în esență, cele ale conotativizării. "Miracolul" astfel produs în sfera vocabularului poetic este opera talentului, fiind determinat de acea *ars combinatoria* specifică fiecărui artist.

Adecvarea vocabularului la fondul comunicat este și pentru poezie o cerință cu un anumit grad de obiectivitate. În lirica rolurilor, autenticitatea expresiei se obține și prin lexic. Criza de pubertate a țărăncuței ori vedeniile sătencelor mai vârstnice din *Zburătorul* lui Heliade se comunică prin limbajul adecvat mediului și gradului de inițiere într-ale "bolii" provocate de misteriosul agent al erosului. La fel, modul de a trăi, de a împărtăși iubirea în "idilele" lui Coșbuc este cel al flăcăilor și fetelor din satul românesc al Transilvaniei, cu un vocabular ce poartă marca limbajului popular în genere, cu unele particularități ce trimit la un anume loc și timp. În asemenea situații se poate vorbi de o alegere deliberată a vocabularului, implicând intenția de a realiza autenticitatea în planul atmosferei generale și al trăirilor intime.

Scanned with OKEN Scanner

Prin *Flori de mucigai*, Arghezi introduce ostentativ în universul poeziei o lume care i-ar fi şocat şi mai puternic pe puriştii dacă n-ar fi existat, în cadrul mai larg al literaturii române, precursori ca I. Budai Deleanu sau Caragiale. La Arghezi, evocarea mediului penitenciarelor şi a mahalalei, cu grotescul, dar şi cu rămăşiţele de ingenuitate pitorească se conformează acelei estetici a urâtului definită programatic în *Testament*. Vocabularul acestui ciclu poetic e cel al lumii evocate: cuvinte tabu, expresii de argou, lexic de mahala incultă, pătimaşă şi violentă. Poetul îl preia şi în secvenţe care îi aparţin nu numai pentru a se menţine în atmosferă, dar şi pentru că e ispitit de expresivitatea lui aspră ce evocă o senzualitate nevoalată, amestecând teluricul cu suavităţi de romanţă cel puţin desuetă pentru gusturile mai rafinate, dar adecvată unei lumi ce trăieşte şi visează în felul ei, comunicând şi comunicându-se prin singurul limbaj pe care-l cunoaşte. *Flori de mucigai* constituie, în poezia românească, exemplul cel mai concludent de expresivitate construită din elemente de vocabular care înfruntă sfidător convenţiile purismului poetic.

În esenţă, lucrurile nu stau altfel în ciclul *La Lilieci* al lui Marin Sorescu, cu specificarea că lumea şi atmosfera evocate aici sunt cele ale satului oltenesc ce-şi defineşte şi prin limbaj modul de viaţă şi de gândire. Vocabularul este, aici, cel regional, expresivitatea lui evocând o lume care nu e periferia alteia, ci un pol al civilizaţiei şi culturii: cel ţărănesc în genere, cu pitoresc local.

Un "poet al satului" ca O. Goga nu mai este preocupat de pitorescul rural ca atare. El evocă o lume veche dar care, "Din vremi uitate, de demult", trăieşte sub apăsarea nedreptăţilor, starea ei sufletească fiind cuprinsă într-un cuvânt ce aminteşte de tragedie: *jale*. În poezia lui Goga nu se conturează atmosfera propriu-zisă a satului românesc în genere, ci ambianţa psihologică a celui ardelenesc de la începutul secolului al XX-lea, în care speranţa şi bucuria de a trăi au cedat locul deznădejdii, plânsului. Vocabularul poeziei *Noi* abundă în termeni care numesc direct o asemenea stare. Ultima secvenţă - o strofă-sinteză - este edificatoare în acest sens: "Avem un vis neîmplinit, / Copil al suferinţii, / De jalea lui au răposat / Şi moşii, şi părinţii... / Din vremi uitate, de demult, / Gemând de grele patimi, / Deşertăciunea unui vis / Noi o stropim cu lacrimi." Prezenţa masivă a termenilor religioşi într-o

Scanned with OKEN Scanner

poezie cu puternice accente sociale înseamnă, la Goga, un mod de a vorbi de "jalea unei lumi", de sufletul ei chinuit, într-un limbaj ce evocă pe mucenicii credinței. În *Clăcașii*, truditorii gliei sunt "mucenici ai pâinii", mama este o "sfântă preacurată" iar pruncul ei, în care poetul vede pe "județul [judecătorul] ceasului de mâine", este numit metaforic "solul sfânt, înfricoșat crainic, /... Nou întrupatul suflet de Mesia". Preotul satului e "apostolul" vestitor "Al unei vremi ce va să vie" nu doar în ceruri, ci și pe pământ.

Poezia românească a sentimentului religios rămâne de cercetat nu numai sub aspect tematic, ci și al limbajului prin care, ca în cazul lui Goga, inflexiuni ale rugăciunii pătrund în texte cu altă tonalitate. Expresivitatea vocabularului luat de poeți din cărțile credinței creștine se întemeiază, înainte de toate, pe un semantism cu profunde rezonanțe spirituale, ca și pe faptul că vreme îndelungată asemenea cuvinte au exprimat, singure, adâncurile vieții sufletești de obște, aspirațiile spre puritatea sacrului, spre izbăvirea supremă așteptată din cer.

Nu o dată, în confruntarea lor cu cuvântul, poeții se lamentează de neputința limbajului de a exprima trăirile lor de ființe ce suferă, cum spune Blaga, "de prea mult suflet" ori gândurile de vizionari. Negăsindu-le, ei inventează uneori cuvinte care, mai ales când nu sunt simple produse ale jocului, devin embleme ale poeziei lor. Un volum reprezentativ al lui Nichita Stănescu se intitulează *Necuvintele*, poemele ce-l compun devenind fie ode închinate limbii, fie elegii ale incapacității ei de a comunica. Pentru poet, "necuvântul" înseamnă absența cuvântului necesar, insuficiențele celui existent, dar și himericul super-cuvânt prin care drama impasului comunicării și-ar găsi rezolvare. *Elegia a zecea* este cea a imperfecțiunii omului ce aspiră la cunoașterea totală. Pentru a numi simțurile pe care nu le are, dar a căror necesitate o simte acut, poetul inventează cuvinte: "Invizibilul organ, / cel fără nume fiind, / *neauzul, nevăzul*, / *nemirosul, negustul, nepipăitul* / cel dintre ochi și timpan, / cel dintre deget și limbă, - / cu seara mi-a dispărut simultan". Desigur, nu e de imaginat un poem format numai din cuvinte inventate și care să comunice un sens inteligibil; invențiile lexicale își definesc înțelesurile în context, prin asociere cu cele deja existente și cu condiția ca modul lor de formare, componentele lor să

Scanned with OKEN Scanner

aparţină sistemului limbii. Când lucrurile se desfăşoară astfel, poetul poate contribui la îmbogăţirea vocabularului limbii în care scrie. Un asemenea vocabular este mai întâi impresiv prin ineditul lui, devenind expresiv în măsura în care participă la semantismul specific al poemului şi la cel al ansamblului operei scriitorului.

Putem conchide oarecum, spunând că semantica lexicului, ca şi a celorlalte componente ale limbajului poetic, trimite mai direct spre profunzimile de fond ale poeziei. Particularităţile determinate de aria mai îngustă sau mai largă a circulaţiei cuvintelor, de limitele temporale şi spaţiale ale acesteia conferă vocabularului virtuţi evocatoare, oferind în acelaşi timp elemente de referinţă pentru definirea personalităţii scriitorului, a concepţiei sale despre lume, inclusiv despre selecţia operată de el în materialul lexical pentru a-şi construi universul şi a-şi făuri arta.

4.4. Expresivitatea figurilor şi imaginilor

Expresivitatea limbajului poetic realizată la nivelurile prezentate până acum se bazează în proporţie hotărâtoare pe figuri. Dacă la baza unei figuri stă abaterea, iar aceasta este "o alterare [modificare] perceptibilă a gradului zero"[73], o frecvenţă şi o distribuire particulară a sunetelor, ponderea sporită ori eliminarea unor părţi de vorbire, modificarea construcţiilor sintactice standard, preferinţa pentru unele categorii ale vocabularului sunt, fiecare în felul ei, abateri şi, deci, figuri. Astfel stând lucrurile, care este raţiunea abordării lor separate? O motivare ar consta în faptul că figurile poetice nu se realizează numai la aceste niveluri mai ferm circumscrise limbajului, unele din ele vizând construcţia de ansamblu a discursului ori, ca "figuri de gândire", marchează mai profund semnificaţia mesajului. Ceea ce ne interesează, de asemenea, aici este procesul prin care unele figuri sau o suită de figuri se constituie în imagini de mai mică sau mai mare amploare, implicând nu numai anumite secvenţe ale textului, ci totalitatea lui. În sfârşit, diferitele categorii de figuri prezintă particularităţi sub aspectul modului de alcătuire, al funcţiilor şi însemnătăţilor lor, particularităţi pe care analiza şi interpretarea trebuie să le pună în evidenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Figurile și imaginile constituie nivelul cel mai înalt al expresivității poetice. Figurile sunt instrumentul cel mai complex, mai subtil și cu cel mai mare efect atât în planul expresiei, al formei, cât și al semnificației acesteia; în proporție decisivă, ele conferă textului frumusețea, originalitatea lui artistică, deopotrivă prin structura lor verbală, ca și prin contribuția la conturarea sensului poetic. Analiza și interpretarea lor este cheia de boltă a comentariului literar, punctul terminus, sinteza studiului limbajului poetic. Un asemenea studiu este nu numai complex, ci și dificil. Încercând să-l realizeze, analistul și interpretul este confruntat cu o mare diversitate de opinii ce pornesc de la criteriile de clasificare a figurilor (inclusiv de la denumirea categoriilor) și merg până la aprecierea naturii și funcțiilor lor. În sfârșit, el are a se confrunta cu sentimentul că se află în fața unei acumulări de fenomene greu de stăpânit în totalitate. Despre figurile poetice s-au scris tratate începând din Antichitate, studiul lor constituind și astăzi o piatră de încercare pentru retorică și poetică. Ce-i rămâne de făcut, într-o asemenea situație, celui care pornește la analiza si interpretarea textului poetic? Mai întâi să dobândească o cunoaștere cât mai completă și mai profundă a fenomenelor lingvistico-poetice numite figuri. Pe această bază, în fața textului, procedura cea mai eficace constă în identificarea figurilor, în analiza lor din perspectiva modului de alcătuire si gradului de originalitate, interpretarea lor prin prisma plăcerii estetice pe care o provoacă, a efectului lor în planul senzorial, afectiv și intelectual, a contribuției fiecărei figuri la realizarea sensului poetic. Și, în sfârșit, sintetizând sensurile dobândite în contextul poemului analizat și evidențiind corelațiile, interdependențele dintre figuri și legăturile lor cu alte elemente ale textului, să definească semnificația mesajului artistic. După cum se vede - destule și dificile operațiuni și obiective care, dincolo de cunoștințele ca atare de stilistică și poetică, implică sensibilitatea interpretului și capacitatea lui de a pătrunde în structura de adâncime a operei.

Din perspectiva care ne interesează aici și în virtutea obiectivelor analizei și interpretării textului, considerăm util să pornim de la câteva

Scanned with OKEN Scanner

întrebări care pot părea de prisos, iar răspunsurile foarte la îndemână. Și totuși: care este cauza folosirii figurilor? ce "forțe" le generează? care sunt efectele lor?

Dintre poeticienii care au oferit răspunsuri, Fontanier ni se pare a fi procedat mai sistematic și mai complet. Cu un secol și jumătate în urmă, referindu-se la cauzele care generează figurile (el se referă la tropi, dar observațiile lui pot fi extinse), retoricianul francez le împarte în "ocazionale" și "generatoare", după cum ele se situează "în afara noastră" ori "țin numai de alcătuirea noastră, de ființa, de facultățile noastre...morale, intelectuale..."[74]. Desigur, inexistența în limbă a cuvintelor necesare pentru a comunica nuanțele gândirii și trăirii umane poate fi o cauză exterioară (cum o consideră Fontanier) ce generează figuri, dar procesul constituirii lor este puternic determinat de capacitatea creatoare, de "facultățile" individuale, deci subiective. Mai importantă, la autorul amintit, este evidențierea "facultăților" însesi. Pe primul loc el situează imaginația care, din necesitatea de a da expresie verbală universului făurit de ea, recurge la figuri, numite "copiii ficțiunii". Al doilea factor generator, "spiritul" (inteligența) își asociază imaginația. (De altfel, e greu de conceput existența imaginației creatoare de limbaj fără "spirit", după cum inteligenței creatoare îi este necesară imaginația). Fontanier nu consideră figurile doar ornamente stilistice (el le numește și așa), ci afirmă că limbajul poetic este mai ales expresia trăirilor interioare, ceea ce îl face să adauge celor două "facultăți" amintite și pasiunea. Pentru a sublinia interdependența factorilor generatori de figuri, autorul extrem de bogatului "tratat general al figurilor" notează că pasiunea produce tropi doar "în măsura în care activează *imaginația* și *inteligența*, impunându-le să acționeze sub influența ei. Este mai puțin o *cauză generatoare* cât o *cauză matrice*"[75]. Implicit, Fontanier pune procesul constituirii figurilor sub semnul stării poetice, al "inspirației" ca maximă concentrare și intensitate a imaginației, spiritului și pasiunii. În figuri trebuie căutată (pentru că se află în ele) marca fiecăreia din aceste "facultăți", nu o dată ca sinteză a lor.

Izvorâte din nevoia de a comunica ceea ce limbajul obișnuit nu poate să exprime, acel "ceva" pentru care nu există în limbă expresie

Scanned with OKEN Scanner

consacrată, figurile facilitează cunoașterea "artei de a gândi și a scrie"[76] a poetului. Vorbind despre efectele produse de figurile poetice, Fontanier defineste, de fapt, însăși expresivitatea lor. Ele "îmbracă într-o formă sensibilă și fac vizibile, ca și când ar fi palpabile, ideile cele mai subtile si mai abstracte"; în veșmântul figurilor, aceste idei devin "mai prezente decât ar fi fost în forma lor obișnuită", adică în limbajul uscat al conceptelor abstracte. Îmbogățind, nuanțând și punând în relief forma poetică, figurile dau limbajului "mai multă noblețe și mai multă demnitate, mai multă concizie și mai multă energie, mai multă claritate si mai multă forță, în sfârșit, mai mult interes și mai multă savoare"[77]. Așadar, efectele limbajului figurat se resimt în aria semnificantului si a semnificatului poetic, dându-i celui dintâi frumusețe, pregnanță si caracter elevat, iar pe cel de al doilea creându-l pur si simplu prin acea polivalență semantică ce înseamnă ieșire din denotația restrictivă și intrare în conotația pe care se întemeiază în măsură decisivă sensurile și semnificațiile din sfera poeticului. Observațiile lui Fontanier, multe preluate de la înaintași, dar și rod al unei gândiri novatoare, oferă, în bună măsură, o viziune sintetică asupra procesului de constituire a figurilor poetice, asupra funcțiilor și însemnătății lor. În proporție însemnată, poetica modernă le preia mărturisit sau tacit, detașându-se în același timp de unele interpretări, schimbând uneori definițiile și clasificările ori nuanțându-le în lumina cercetărilor mai noi, inclusiv prin utilizarea unei terminologii care, fără a fi totdeauna originală ca fond, aduce, dincolo de noutatea conceptelor ei, diversificări și aprofundări care o distanțează de cea tradițională.

Criteriul de bază în definirea figurii poetice este abaterea de la gradul zero al expresivității, în ciuda dificultăților de identificare a unui asemenea reper și de sesizare a devierii în cazul unor figuri. Tzvetan Todorov observă, de exemplu, că "multe figuri nu sunt abateri decât în raport cu o regulă imaginară, după care «limbajul ar trebui să fie fără figuri»"[78]. Teoria abaterii nu este suficientă pentru a explica totdeauna figuri ca asindetul (suprimarea, în frază, a unor conjuncții) ori polisindetul (procedeul opus), "dar ea a putut alimenta reușita în a le descrie"[79]. Impasul se datorează inexistenței de fapt a unui limbaj pur denotativ; cel științific nu este, pe de o parte, total lipsit de figuri, iar pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte constituie el însuși un limbaj special, oportunitatea raportării la el a expresiei literare întâmpinând obiecții din partea unor poeticieni. Dar în absența altor criterii mai adecvate, cercetătorului nu-i rămâne decât să-și imagineze, mai ales în fața unor figuri ce par a se înscrie în fluxul firesc al comunicării, ce ar deveni aceasta în absența lor, concluzia aproape unanimă fiind că un asemenea limbaj și-ar diminua, cel puțin, expresivitatea și relevanța.

În analiza și interpretarea textului poetic, atrag atenția în primul rând figurile cu adevărat expresive din punct de vedere artistic, adică acele combinații de sunete, cuvinte, sintagme, propoziții ce sunt construite altfel decât într-un enunț strict informativ și care fac să se bănuiască măcar intenția emitentului de a conferi celor comunicate cel puțin un al doilea sens decât cel denotativ. (Relevantă în acest sens este una din interpretările, menționată anterior, a baladei *Mistrețul cu colți de argint* oferită de autorul ei, aceea de simplă poveste de vânătoare, adică ignorând caracterul ei alegoric, valoarea simbolică a vânătorii, simbolurile folosite în text, adică fără a lua în seamă decât ipoteticul "grad zero" al expresiei și al sensului; un "grad zero" de altfel nu numai inacceptabil, dar și greu de imaginat ca opțiune a unui receptor cât de cât avizat.)

Pentru H.P. Plett, figurile alcătuiesc "un sistem de categorii de modificări, respectiv abateri, care descriu în mod diferit diverse grade de artificialitate lingvistică și de efecte estetice și emoționale evocate prin acestea"[80]. Este mai greu de înțeles cum "descriu" figurile gradele "de artificialitate lingvistică" a limbajului poetic; de fapt, este vorba de determinarea de către figuri a specificului acestui limbaj care poate fi considerat artificial doar prin raportare la unul "natural". Care ar fi însă acesta? Ne întoarcem la definiția figurii ca abatere de la un "grad zero" imposibil de identificat, cel puțin ca limbaj natural. Nu intră în intențiile noastre o definiție generală, atotcuprinzătoare și pe deplin lămuritoare, care să fie și originală, a figurii poetice. Reținem pe cea a autorului menționat, unde figurile care ne interesează sunt numite "forme lingvistice cu conținut poetic"[81] și o alta, dată de *Retorica generală* a grupului de la Liège: figura bazată pe abatere ca "alterare perceptibilă a gradului zero" constituie "o schimbare sau o deplasare în

Scanned with OKEN Scanner

arbore"[82], coordonatele si arborele fiind cele ale sistemului limbii în care scrie poetul. Menționăm, de asemenea, observațiile lui Todorov care recomandă ca în definirea si interpretarea figurilor să se țină seama de "natura raportului care formează figura" (raport determinat de cele patru operațiuni prin care se constituie diferitele categorii de figuri), de relația stabilită între cuvinte prin îmbinarea lor în sintagme, deci în figura însăsi privită nu numai ca fapt de expresie finalizat, ci si în procesul elaborării ei și, la nivel semantic, raportul "între cele două sensuri ale cuvântului, când el formează o expresie figurată"[83], adică între sensul denotativ si conotațiile ivite în context. În concepția acestui poetician, în constituirea figurilor si mai ales din perspectiva efectelor produse de ele, interacțiunea, interdependența elementelor implicate este mai importantă decât eventuala lor substituire, astfel încât figura reține (și "funcționează") mai mult "ca o combinație particulară" a unor fapte de limbă decât ca înlocuire a unora prin altele. În constituirea figurii ca generator esențial de expresivitate poetică, interdependența semnificantului si semnificatului joacă un rol primordial: alegerea semnificantului este determinată de virtuțile lui conotative, de pregnanța lui expresivă care îmbină impresivitatea cu capacitatea de a genera sensuri noi, poetice.

În definirea figurilor se poate remarca, în lunga și bogata istorie a retoricii și poeticii, o anumită continuitatea în sensul preluării unor elemente (figura ca abatere, de exemplu, înțeleasă în esența ei, chiar dacă nu totdeauna este numită astfel), nuanțate și îmbogățite pe măsura apropierii de perioada modernă. În clasificarea lor însă, diferențele dintre autori din aceeasi generație ori apropiați în timp sunt destul de mari. Deosebirile privesc mai puțin descrierea modului de alcătuire a figurilor, cât mai ales efectele lor, domeniile în care se produc aceste efecte. De exemplu, împărțirea realizată de Fontanier în figuri de stil sau "de expresie", tropi și "figuri de gândire" devine discutabilă nu atât la nivelul categoriilor ca atare, cât mai ales în ceea ce privește încadrarea într-o grupare sau alta. În general, considerarea unor figuri ca aparținând doar stilului, formei expresiei si a altora ca ilustrative pentru schimbările pe care le determină în sfera semantică este lipsită de nuanțe, uneori chiar rigidă. Desigur, aceasta nu diminuează meritele

Scanned with OKEN Scanner

mari ale retoricianului francez de acum un secol si jumătate în descrierea și analiza amănunțită a figurilor și a efectelor lor, parțial chiar în clasificare.

Nu intră în obiectivele noastre nici istoria definirii și clasificării figurilor și cu atât mai puțin un nou sistem de distribuire a acestora. Ceea ce ne preocupă este înfățișarea unui tablou general al vastului câmp al figuralității limbajului, cu opriri și, pe cât posibil, cu insistențe asupra unor categorii mai largi ori a unor figuri mai complexe, implicând planuri de referință diverse. Și, tot în regim de exemplificare, de sugestie si mai puțin (ori deloc) cu intenția de a oferi norme, reguli atotcuprinzătoare și atotputernice, vom pune în evidență aspecte specifice privind analiza și interpretarea figurilor poetice.

Dintre lucrările de retorică și poetică, ne vom sprijini pe una larg acceptată si frecvent citată în cercetările mai recente din domeniu: *Retorica generală* a grupului de la Liège. (Ceea ce nu înseamnă că ea nu este contrazisă uneori în concepția ei de ansamblu, ori completată și nuanțată la nivelul detaliilor. Suntem pe un teren extrem de variat, de complex si bogat, cu un relief în care formele vizibile trebuie cercetate pornind de la adâncimi variabile - acestea fiind profunzimile sensibilității și gândirii ce-si caută formele de manifestare prin expresie verbală, în speță prin figuri -, cu ape care devin izvoare și râuri de suprafață, dar și circulă în subteran, cerând a fi percepute mai ales prin intuiție, prin facultăți de vizionar pentru a le depista acțiunea fertilizantă asupra expresiei și fondului poetic, a formei si substanței acestora. Nimic neobișnuit, deci, dacă un asemenea teritoriu rămâne mai departe presărat cu pete albe, un inepuizabil generator de dispute, schimbări de perspectivă, domeniu deschis descoperirilor esențiale ori măcar nuanțărilor.)

În tabloul general al figurilor retorice, acestea sunt, în lucrarea menționată, împărțite în patru mari categorii, în funcție de sfera în care acționează cele patru operațiuni ce le generează.

Prima mare categorie a figurilor înregistrată de *Retorica generală* este cea denumită *metaplasme*, "domeniu [...] al figurilor care acționează asupra aspectului sonor sau grafic al cuvântului si al unităților inferioare cuvântului"[84], unitățile "inferioare" fiind sunetul si

silaba (consemnate grafic prin litere sau grupuri de litere). Figurile considerate metaplasme sunt: sincopa (unui sunet, respectiv a literei corespunzătoare), afixarea (formarea de cuvinte prin prefixe și sufixe, interesând ca procedeu poetic), calamburul, crearea de cuvinte ș.a.[85].

A doua categorie, *metataxele*, cuprinde figurile "care acționează asupra structurii frazei"[86], a formei acesteia. Figurile din această clasă se constituie ca abateri ce afectează integritatea frazei, grupurile ale căror nuclee sunt mai ales substantivul (grupul nominal) și verbul (grupul verbal), modalitățile lingvistice de marcare a categoriilor gramaticale (genul, numărul, modul, timpul, persoana), ca și ordinea constituienților grupului, propoziției sau frazei, adică topica. Cele mai importante figuri din această categorie sunt: elipsa, zeugma, enumerația, anacolutul, inversiunea. După cum se vede, este vorba de figuri prin care comunicarea devine ambiguă (prin elipsă), își sporește intensitatea (prin enumerație, care poate marca și o gradare a intensității), ori pune în evidență (prin inversiune) o calitate a obiectului sau acțiunii etc.

Metaplasmele și metataxele sunt figuri asupra cărora ne-am oprit în referirile noastre la expresivitatea poetică realizată la nivel fonetic, morfo-sintactic și, parțial, la nivel lexical. În terminologia grupului de la Liège prin *sem* se denumește, în general, sunetul (fonemul) și silaba, iar prin *semem* - cuvântul. Figurile în care ele devin elemente constitutive vizează cu deosebire forma expresiei verbale sub aspectul cantității (suprimarea, adăugarea si combinarea semelor și sememelor) ori al ordinii lor în enunț. Aici mai ales, figurile se alcătuiesc și funcționează ca abateri de la normele limbajului standard reglementat gramatical, de la acel grad zero care înseamnă corectitudine a formei cuvântului și a frazei sub toate aspectele, nu însă și expresivitate. Analiza și interpretarea lor nu se reduce la constatarea gradului de abatere, de "incorectitudine"; a rămâne numai la atât înseamnă a nu spune mai nimic despre originalitatea și frumusețea figurilor de un asemenea tip. Nici constatarea originalității formale nu reprezintă prea mult dacă nu este urmată de punerea în evidență a efectelor ei în planul semanticii poetice, adică la nivelul sensurilor și semnificației. Ceea ce nu trebuie niciodată ignorat, uitat, este faptul că, în afara situației în

Scanned with OKEN Scanner

care figurile sunt un simplu joc cu sunetele și cuvintele, faptele de limbaj expresiv în care ele sunt implicate vizează un sens poetic, adică exprimă ceea ce făuritorul lor a trăit și a gândit. (Scriitorii adevărați nu se dedau decât rareori sau niciodată la combinații în exclusivitate ludice, iar când o fac, rezultatele nu se situează pe o treaptă majoră a creației lor.)

Prin cea de a treia categorie de figuri, *metasememele*, se pătrunde mai direct și mai profund în sfera semanticii poetice, adică acolo unde, prin operațiunile ce generează limbajul figurat, se produce în genere fenomenul de conotativizare. *Retorica generală* precizează că termenul metasemem "se suprapune în mare peste ceea ce e numit în mod tradițional «tropi»"[87]. În definiția lui Fontanier, tropii sunt figuri prin care se operează un transfer de sens de la cuvântul înlocuit către cel care-l substituie, transfer ce-și exercită efectele în contextul în care se produce, adică în textul în care apar figuri de acest tip. Cele mai caracteristice dintre ele sunt: sinecdoca, metonimia, metafora, comparația și oximoronul. În mod frecvent, abaterea prin care se realizează metasememele constă în înlocuirea unui cuvânt prin altul (sinecdoca, metonimia, metafora *in absentia*), dar există, în aceeași clasă, si figuri în care transferul de sens se face prin asociații verbale în care apar ambii termenii (metafora *in praesentia*, comparația, oximoronul). Fiind vorba de figuri cu pregnant caracter semantic, ceea ce interesează și frapează în modul de constituire, în "funcționarea" și în efectele lor nu este în primul rând forma semnificanților combinați ori supuși operațiunii de substituire, ci modificările de sens obținute. Autorii *Retoricii generale* precizează că, prin metasememe, comutarea formei (semnului) determină o comutare de sens, definiția consemnând astfel fenomenul: "metasememul înlocuieste *conținutul* unui cuvânt printr-un alt conținult"[88]. O asemenea înlocuire este "o operație *dirijată*", condiția generală căreia i se supune fiind aceea că "*un fragment* din sensul inițial se păstrează obligatoriu"[89]. Aceasta nu impune contiguitatea semantică între cei doi termeni, ei putând fi chiar antitetici. Asocierea ori substituirea nu funcționează ca atare decât în contextul în care se produc, sensul degajat din ele existând numai acolo, el trebuind circumscris și interpretat în interiorul sferei semantice

Scanned with OKEN Scanner

a poemului (textului). Când Gr. Alexandrescu exclamă: "De îmbunătățiri rele cât vrei suntem sătui", semnificația oximoronului se lămurește prin raportarea lui la tonalitatea sceptică a poemului *Anul 1840*: speranța în viitor este aproape anulată de experiența unui trecut în care schimbările proclamate ca "îmbunătățiri" n-au fost în realitate decât înlocuiri ale unor rele cu altele.

În sfera metasememelor, metafora strălucește ca un astru a cărui putere de atracție face să graviteze în jurul ei figuri cu statut de sateliți mai mult sau mai puțin dependenți de centrul sistemului. Pentru T. Vianu, metonimia, sinecdoca și antonomaza (înlocuirea unui nume comun cu unul propriu și invers) sunt "categorii formale" ale metaforei, în aria acesteia intrând, de asemenea, alegoria și simbolul în virtutea faptului că și acestea realizează un transfer de sens între două realități puse de spirit într-o relație de substituire. Cunoscutul studiu al savantului român analizează funcțiile metaforei și ale figurilor înrudite cu ea: funcția filosofică ce pune în evidență paralelismul eforturilor umane "de a cunoaște [...] de a vedea și de a închipui..."[90], funcția psihologică, pregnantă în simbol și în simbolistica onirică, strâns legată de funcția "de eliberare catartică"[91]. În ceea ce privește funcțiile estetice, T. Vianu formulează observații care se pot extinde asupra celor mai multe dintre figurile poetice. Astfel, funcția sensibilizatoare, constând în plasticizarea ideilor abstracte, cea de disimulare (sugerarea stărilor interioare, a gândurilor și atitudinilor), ca și funcția de potențare și de unificare a impresiilor de naturi diferite sunt, în grade diferite și produse prin procedee diferite, efecte ale unei game largi de figuri.

Cu două decenii înaintea lui T. Vianu, L. Blaga a publicat celebrul său studiu, *Geneza metaforei și sensul culturii*. El se oprește îndelung asupra metaforei "plasticizante" și a celei "revelatorii", noțiuni nu atât categoriale, cât mai ales termeni-definiții ale celor mai importante funcții îndeplinite de această figură emblematică a limbajului poetic. Deși le diferențiază destul de apăsat, poetul nu privește cele două funcții într-un raport de eliminare reciprocă. Posibilitatea sincronizării lor poate fi ilustrată chiar printr-o celebră metaforă blagiană: "*corola de minuni* a lumii". Este vorba, de fapt, de un cuplu de metafore din care prima este mai puternic plasticizantă, "corola" sugerând imaginea lumii

Scanned with OKEN Scanner

ca floare, iar cea de a doua revelând un univers al misterelor, al "minunilor" încorporate, plasticizate în poemul-crez prin simboluri: *flori, ochi, buze* și *morminte*. Însă chiar aceste din urmă "plasticizări" sunt revelatoare, mai ales dacă sunt privite din perspectiva poetului pentru care lumea ce-l înconjoară e un mister în fața căruia singurele atitudini nedistructive sunt contemplația și extazul. Definind omul "un animal metaforizant", Blaga consideră capacitatea de a crea metafore drept "o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa", o desprindere din animalitate[92]. Funcția generală a metaforei (ca, de fapt, a tuturor figurilor poetice) fiind compensarea insuficienței expresiei directe "pentru un obiect" ori revelarea "de lațuri și semnificații ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect"[93], cele două categorii o îndeplinesc în moduri diferite: metafora plasticizantă e expresie, formă, pe când cea revelatoare nu e numai atât. Generalizând, Blaga nu limitează caracterul metaforic al limbajului poetic doar la prezența metaforei ca atare. În poezie, toate cuvintele devin revelatoare "prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor", ele comunicând mai mult decât ideea și emoția. "Limba poetică e așadar revelatorie, nu simplu expresivă", ci metaforică. În aceasta constă "magia" poetică[94]. Numind-o metaforică, Blaga definește ceea ce poetica mai nouă înțelege prin expresivitatea limbii poetice: însumare a creativității ei în planul expresiei verbale propriu-zise și în cel al semanticii poetice.

Cea de a patra categorie de figuri, *metalogismele*, se situează în miezul vastului domeniu al semanticii poetice. Litota, hiperbola, antiteza, alegoria, eufemismul sunt "figuri de gândire" a căror acțiune implică atât fapte de limbă, de expresie, cât mai ales modul poetului de a percepe existența, atitudinea față de realitate și, în planul comunicării, maniera în care acestea se exprimă. O figură atât de complexă și cuprinzătoare ca ironia, considerată în accepția ei cea mai directă, e un mod de a spune prin care atitudinea, aprecierea defavorabilă se exprimă prin termeni aparent elogioși, însă cu un sens depreciativ ascuns. Ea este, poate, modalitatea cea mai pregnantă de camuflare a sensului printr-o comunicare al cărei caracter simulant necesită, pentru a fi decodificat, implicare în circumstanțele în care se produce și cunoașterea gândirii, atitudinii reale a emitentului.

Scanned with OKEN Scanner

Unele metalogisme apar fie din necesitatea de a spune mai puțin (litota, eufemismul) ori mai mult (hiperbola) decât adevărul gândit sau simțit, de a evita rostirea directă a unei aprecieri neconvenabile, pentru a elogia peste măsură (din admirație sau din interes), fie, în sfârșit, pentru a ocoli referirea directă la o realitate care, din anumite motive, nu poate fi dezvăluită direct. O poezie a lui Coșbuc - prelucrare după un poet german -, *Nedumerire*, este, în întregime, un text bazat pe combinația dintre litotă și eufemism. Fata, întrebată de flăcău dacă îl iubește, își manifestă deruta fața de un cuvânt atât de "mare" și îndeobște nefolosit în lumea ei. Gesturile, atitudinile și vorbele prin care-și manifestă sentimentele sunt, într-un fel, litote și eufemisme care ocolesc ceea'ce i se pare inadmisibil pentru pudoarea ei de țărancă învățată să-și ascundă pasiunea ori s-o lase înțeleasă doar prin ceea ce "se cuvine" făcut: "Eu cu drag te văd la horă, / Ochii tăi și toate-mi plac! / ...Dar să stăm târziu în noapte / Tăinuind iubirea-n șoapte / Și să te sărut - ei asta! / N-am putere să o fac!"

Tot un mod de a "ascunde" adevărul, transferând esența lui asupra altcuiva decât purtătorul real, este și alegoria. Ea se manifestă în fabulă, de exemplu, prin a atribui animalelor trăsături (mai ales defecte) ale oamenilor. Este un mod indirect de a exprima reproșul, sarcasmul, revolta, o manieră aluzivă a cărei descifrare o face morala fabulei, ori e lăsată pe seama cititorului cât de cât perspicace. Alegoria își asociază adesea puterea expresivă a simbolurilor, cum se întâmplă în *Noaptea de decemvrie* a lui Macedonski și în *Luceafărul* lui Eminescu. Dintre poeții contemporani, Marin Sorescu apelează frecvent la alegorie. În poemul *Șah*, cotidiana confruntare între viață și moarte este reprezentată ca o dispută a pieselor albe cu cele negre; sinusoida relațiilor sentimentale ale unui cuplu, presentimentul că iubirea este pe cale să se stingă sunt întruchipate în banala senzație că "Femeia aceasta / Are pe cineva în baie" (*Dincolo*); bilanțul final al vieții este imaginat ca un calcul în care însumarea evenimentelor cu semn negativ și pozitiv duce la un rezultat nul (*Contabilitate*). Expresia alegorică recurge firesc la măști mai mult sau mai puțin transparente, nu numai pentru a evita impactul brutal al adevărului, ci și cu scopul de a conferi comunicării un caracter simbolic, atât de "productiv" în plan poetic: ambiguizare bazată pe polisemantism, pe capacitatea conotativă a semnului. Se

Scanned with OKEN Scanner

înțelege că analiza unui text alegoric, interpretarea lui înseamnă descifrarea alegoriei, depistarea simbolurilor și sensurilor simbolice, sesizarea diferențelor dintre alegorie și simbol ș.a. Mai ales sub acest din urmă aspect se produc confuzii, generate nu numai de deficiente de informare și cunoastere, ci și de labilitatea frontierelor dintre alegorie (alegoric) și simbol (simbolic). Diferențele se situează în plan semantic, cea mai importantă dintre ele constând în caracterul univoc al alegoriei și plurivoc (plurisemantic) al simbolului. Dar ce anume permite, pe de o parte, limitarea alegoriei la un sens unitar, sigur și, pe de altă parte, circumscrierea, necesară în interpretare, a câmpului semantic al simbolului este mai greu de precizat. Situarea decodificării într-un context pertinent (textul ca atare, opere similare ale autorului și, eventual, ale unor contemporani cu care se pot stabili analogii cât de cât sigure) este una din căile ce vin în sprijinul interpretării. Sigur este că analiza și interpretarea metalogismelor nu se limitează doar la elementele ce aparțin formei, expresiei verbale ca atare pentru că, în cazul lor, este vorba în primul rând de fenomene de abatere de la logică, deliberate, generate de interdicții (sociale, politice, morale), de convențiile lumii civilizate ori ale celei dominate de tabu-uri și, mai important încă, de cele literare în genere și poetice în special.

Ca metalogism, antiteza pune față în față ori desfășoară paralel realități contradictorii din sfera percepției, sensibilității sau gândirii, de obicei fără ocolișuri, relația lor negatoare, ca și prezența lor explicită în text, facilitând interpretarea.

Figurile numite metalogisme trebuie privite uneori în corelație: eufemismul poate prelua, de exemplu, unele din funcțiile litotei sau hiperbolei și amândouă pe cele ale ironiei, alegoria poate fi un eufemism etc. În sfârșit, metalogismele se pot realiza prin figuri grupate în categoria metasememelor, prin metaforă îndeosebi (alegoria, de exemplu, dar nu numai ea)[95].

*

Figura poetică este un semnificant al cărui referent angajează, pentru a fi perceput, reprezentarea senzorială și sfera gândirii, prioritatea depinzând de natura referentului însuși. Vorbind de metafora

Scanned with OKEN Scanner

plasticizantă, Blaga pune pe seama ei o asociere de fapte între care transferul se realizează "exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele", sugerând "mai mult carnația concretă" a acestuia[96]. Asemenea metafore restabilesc congruența dintre concret și abstract, devenită tot mai palidă pe măsură abstractizării limbajului. În aceasta constă funcția sensibilizatoare pe care o îndeplinesc figurile în poezie. Această funcție, ca și cea unificatoare, au ca efect apropierea dintre concret și abstract de care vorbea Blaga, uneori substituind abstractul prin concret. În *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren, unul din aspectele convergente datorită căruia termenii imagine, metaforă, simbol și mit (considerat ca alegorie) se suprapun este prezența "universului senzorial și estetic ce leagă poezia de muzică și pictură", al doilea fiind "limbajul «figurat» sau «tropologia»"[97].

Procesul prin care figuralitatea limbajului îi conferă acestuia calitatea de "materie sensibilă" a poeziei, cum îl numea T. Maiorescu, impune definirea *imaginii*. Aceasta este necesară și pentru că termenul "imagine" este adeseori folosit pentru a numi realități artistice extrem de diverse: literatura conturează o "imagine a vieții", o operă oferă tot o imagine, secvențele descriptive, narative, dialogate, ca și personajele, situațiile, figurile sau ansamblurile de figuri dintr-un text sunt considerate tot imagini. Ceea ce ne propunem aici este o încercare de a circumscrie sfera acestei noțiuni cu un semantism atât de cuprinzător, nu o dată ambiguu, de a identifica tipurile cele mai semnificative de imagini și procesele prin care anumite figuri generează imagini. Un asemenea demers vizează doar câteva punctări cu caracter orientativ pentru analiza și interpretarea textului poetic privit ca suită de imagini din care, eventual, se realizează un tablou mai mult sau mai puțin sintetic, integrator.

În general, prin imagine se înțelege o reprezentare mentală a unei realități. În imagine, raporturile pe care gândirea le stabilește între semnificanți și referenții lor duc la impresia de concret, de reprezentare senzorială a ceea ce se adresează mai puțin sau nu se adresează deloc simțurilor.

Imaginea poetică (literară) se include în categoria generală a imaginii artistice constituită în diferite arte prin materialul specific fiecăreia:

Scanned with OKEN Scanner

culoare, piatră, metal, sunet. Trăsătura (și funcția) de bază a imaginii constă în capacitatea ei de a face perceptibile prin simțuri și reprezentabile mental componente ale universului artistic mergând de la obiecte până la ample tablouri, ale existenței umane și cosmice, analoage concretului ori de dincolo de concret. Ceea ce definește mai ales imaginea artistică este sensibilizarea unor abstracțiuni din sfera afectivității și gândirii. Imaginile artistice fac sensibile (perceptibile prin simțuri) lumi închipuite. În genere, aceasta se realizează prin raportarea explicită sau implicită a imaginarului la ceea ce se cunoaște deja, prin analogii între necunoscut și experiența dobândită de om în perceperea lumii înconjurătoare. Viziunea cosmogonică pusă de Eminescu, în *Scrisoarea I*, pe seama bătrânului dascăl "traduce" vidul absolut și evenimentul cosmic ale genezei, desfășurat într-un spațiu și un timp greu perceptibile de către om, în termeni mai familiari acestuia: "prăpastie", "noian întins de apă", "întuneric", punctul ce "se mișcă" generând marea creație concretizată în "lună, soare și stihii", în miriadele de lumi ce vin "din sure văi de chaos" ca niște "roiuri luminoase". În *Luceafărul,* golul interplanetar este reprezentat, din nou, ca niște "văi" ale "chaosului" (în *Scrisoarea I* ele erau "sure", cenusii - culoare ce sugerează indeterminatul, increatul), astrii care se nasc sub privirile lui Hyperion sunt "ca niște mări" de "lumine" pe care el le străbate "de-a-notul" etc.

Specificul imaginii poetice (literare) decurge din particularitățile "materialului" din care este construită: cuvântul. Ca semn, cuvântul are o substanță fonetică și un referent care poate fi un obiect dar si o abstracțiune ce prinde contur în gândire. Pe aceasta din urmă, scriitorul o face reprezentabilă, sensibilă, procedând la asocieri cu acele cuvinte care denumesc realități palpabile, având referenți din sfera concretului. Asa se nasc figurile cu funcție sensibilizatoare.

Dar imaginile poetice, oricâte efecte sensibilizatoare ar realiza, nu devin decât potențial plastice. W. Kayser este, în această privință (poate prea) tranșant; în opinia lui, obiectele evocate prin cuvinte "nu sînt realizate deloc de cititor în mod vizibil. Atitudinea față de ele este principial alta decât cea față de pictură"[98]. Ceea ce se obține nu este chiar imagine, ci "ceva cu caracter de imagine"[99]. Din punctul de

Scanned with OKEN Scanner

vedere al semioticienilor, dimensiunea iconică a semnului (capacitatea de a determina reprezentarea plastică a referentului său, de a face acest referent sensibil) se definește "prin relația sa [a semnului] de asemănare cu «realitatea» lumii exterioare". Semnul iconic produce, în general, "iluzia referențială" (impresia unui referent din sfera realității); iconicitatea semnului literar este echivalentă cu "iluzia literară"[100], cuvântul "iluzie" numind aici caracterul în genere vag plastic al imaginii literare. (Prin analogie cu *icoană*, semnul iconic duce gândul la o imagine vizuală. Dar semn iconic nu este cel care determină o reprezentare numai vizuală, ci una plastică în general, plasticitatea imaginii însemnând calitatea ei de a fi sensibilă, adică perceptibilă prin simțuri.)

Acest caracter este generat, în esență, de faptul că limbajul, semnul lingvistic este un intermediar între ceea ce comunică și receptor; numindu-l, cuvântul doar evocă realul care, pentru a fi reprezentat, necesită constituirea în conștiință a unui contur al referentului prin care el poate fi imaginat în datele lui mai mult sau mai puțin sensibile. Ori, o astfel de reprezentare mediată înseamnă, în bună măsură, o imagine asupra căreia subiectivitatea receptorului își pune amprenta, construind-o după chipul și asemănarea lui. Imaginile vizuale propriu-zise (din pictură, sculptură) construiesc forme, culori, contururi care, oricât ar prelucra pe cele reale, le impun oricum mai pregnant decât o poate face cuvântul. Ideea că virtuțile imaginative ale artelor plastice sunt mai mari decât ale poeziei este veche. Pentru romantici, de exemplu, poezia este superioară acestor arte prin capacitatea ei de a exprima ceea ce se află dincolo de percepția senzorială: stări sufletesti, gânduri, sporindu-și astfel puterea vizionară. Această putere, generată în mod esențial de cea a cuvântului, acționează însă oarecum în dauna plasticității imaginii verbale care mai mult evocă decât reprezintă lumea; reprezentarea realizată prin cuvânt (limbaj) are un caracter mai vag, determinat de acei intermediari care sunt intelectul și emotivitatea, mai pronunțat subiective decât simțurile ca atare. Pentru imaginea poetică (literară), comunicarea unui "conținut afectiv" (Kayser) este mai importantă decât crearea impresiei de obiectualitate. După Wellek și Warren, chiar imaginea vizuală "este o senzație sau o percepție, dar

Scanned with OKEN Scanner

în același timp «reprezintă», se referă la ceva invizibil, la ceva «lăuntric»"[101]. A face invizibilul și lăuntricul (lumea afectivității și ideilor) sensibile - aceasta este menirea imaginii poetice și în același timp cazna ei, pragul în trecerea căruia hotărâtoare este capacitatea poetului de a conferi limbajului virtuți sensibilizatoare. Confirmarea, actualizarea lor rămâne pe seama cititorului sensibil la asemenea virtuți, capabil de a le percepe ca generatori de imagini.

Raportul dintre figuri și imagini nu este unul al echivalenței absolute. Nu toate figurile au funcții sensibilizatoare (fapt confirmat de diferențierea operată de L. Blaga între metafora plasticizantă și cea revelatorie), după cum nu toate imaginile sunt generate de figuri. Expresivitatea plastică se realizează, la nivel morfologic, prin substantive concrete și adjective plasticizante având sau nu calitățile epitetului, prin verbe al căror referent este plasticizant (cele care numesc acțiuni ce implică mișcare, indică simțuri în acțiune, trimit la gesturi, la fenomene perceptibile prin simțuri etc.), prin adverbe ce atribuie acțiunii caracter sensibil ori prin alte părți de vorbire ce determină reprezentări (conjuncții: *deasupra, dedesubt*, interjecții).

Funcția sensibilizatoare a imaginilor determină asocierea lor cu tipurile de percepție senzorială. În mod curent, se vorbește de imagini vizuale, auditive, de mișcare, de senzații olfactive și tactile trezite de cuvinte, figuri și fraze care solicită unul sau mai multe simțuri.

Pentru că imaginile realizate prin secvențe restrânse de limbaj sunt ușor de depistat, mai profitabil ni se pare a stărui asupra complexelor de imagini prin care se obțin tablouri de amploare variabilă, mergând de la cele mai clar conturate, "înrămate", până la desfășurări panoramice a căror percepere depășește puterea reală a simțurilor, solicitând mai intens imaginația. (Orice imagine realizată prin limbaj angajează imaginația, capacitatea de a reprezenta ceea ce cuvântul numește. Dar gradele de solicitare se ierarhizează în funcție de ambiguitatea imaginii, de ceea ce ea reprezintă ca desfășurare în spațiu și timp, de posibilitatea de a-i cuprinde efectiv prin simțuri referentul.)

Reprezentările imagistice ample asociază mai multe senzații. Sinestezia ca atare concentrează în puține cuvinte o percepție senzorială multiplă recurgând pentru aceasta la metaforă sau la epitete metaforice:

Scanned with OKEN Scanner

"Primăvară... / O pictură parfumată cu vibrări de violet" (G. Bacovia, *Nervi de primăvară*). Puterea efectului lor este direct proporțională cu concentrarea expresiei și cu neobișnuitul asocierilor. Cel produs de metafora *in praesentia* este mai slab tocmai pentru că se bazează pe combinații explicite al căror mecanism nu diferă esențial de al comparației. Aceasta din urmă alătură uneori reprezentări senzoriale în așa fel încât duce la percepții aproape simultane, asemănătoare celor de tip sinestezic, dar fără surpriza efectului acestora: "Și parcă dorm pe *scânduri ude*, / În spate *mă izbește*-un val..." (G. Bacovia, *Lacustră*). Având mai ales funcție plasticizantă, comparația și-o exercită de obicei extensiv. Unii din termenii ei pot depăși reprezentarea senzorială propriu-zisă, implicând realități din sfera imaginarului. Așa procedează, de exemplu, I. Barbu pentru a face perceptibil "cântecul" absolut (arta absolută): amplu ca frământarea mării și de o frumusețe analoagă muzicii celeste: "Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum" (*Timbru*).

Tablouri de tip sinestezic (fără a fi sinestezii propriu-zise) sunt numeroase și de o excepțională plasticitate în poezia eminesciană. Imaginea din prima strofă a poeziei *Lacul* este, mai întâi, una vizuală: luciul "albastru" pe care "Nuferi galbeni îl încarcă", apoi, concomitent, vizuală și cinetică: "Tresărind în cercuri albe / El cutremură o barcă". Cu condiția de a "simți" simbolismul fonetic, frecvența consoanei *l* și a grupurilor sonore *ac*, *al* sugerează clipocitul undelor. Insumând reprezentările produse de substantivele cu referent obiectual (*lac, nuferi, barcă*), imaginile vizual-cromatice, cinetice (abia perceptibile) și sonore, se obține tabloul lacului ca un "ochi" luminos al codrului scufundat în noapte, a cărui plasticitate e sporită de contrast.

Printre imaginile care întrunesc în cel mai înalt grad caracteristicile unui tablou de natură este cea a "pădurii de argint" din *Călin (File din poveste)*. E o priveliste fabuloasă, perfect integrată în acest poem-poveste. Detaliilor vizuale numeroase ("iarba...de omăt", "flori albastre", "izvoare zdrumicate peste pietre licurind") li se alătură cele sonore (izvoarele ce "suspină-n flori molatic" coborând "în ropot dulce", gâzele aflate în "sărbători murmuitoare"), crâmpeie de mișcare

Scanned with OKEN Scanner

(îndeosebi metafora ce nu încetează să uimească prin plasticitatea ei vizual-cinetică: vârtejul - "cuibar rotit de ape"), senzații olfactive ("văzduh tămâiet") ori asociind olfactivul cu tactilul ("aerul văratic [plin] de mireasmă și răcoare"). Tabloul e o sinteză a tuturor acestor detalii organic întrepătrunse, o imagine care solicită o percepție de tip sincretic. Vraja nocturnă învăluie peisajul amplu, armonioasă concentrare plastică ce nu poate fi percepută decât prin asocieri care solicită concomitent resursele cele mai delicate ale simțurilor și care, reunite în imaginație, așază priveliștea sub semnul feericului fabulos.

Imagistica poetică nu se limitează la peisaj. Iar dintre tablourile de natură, cele ale terestrului rămân o preferință a poeților, însă nu una exclusivă. O lucrare de referință asupra limbajului poetic eminescian identifică aproape exhaustiv și interpretează universul imagistic al celui mai mare poet român, univers semnificativ atât ca bogăție și varietate, cât și prin funcțiile atribuite elementelor exterioare în conturarea cadrului existențial și în definirea spiritului uman[102]. Autorul definește imaginea ca "spațiu de reflectare tensionată a lumii", forță creatoare de lumi noi. Universul uman al poeziei eminesciene, ca de altfel al marii poezii în general, rămâne mereu nucleul de la care pleacă și către care converg toate celelalte componente ale lumii poetice. El se conturează în bună măsură prin și în raport cu cosmicul, cu natura terestră care include ipostaze extrem de variate ale elementelor fundamentale[103]. Întrepătrunderea diferitelor "câmpuri imagistice" evidențiază dimensiunile și specificul vizionarismului eminescian, impunând analistului și interpretului să procedeze inductiv și deductiv, parcurgând mereu în ambele direcții traseul de la fiecare poem la universul mare al operei poetului și invers.

Dintre figurile poetice, funcție plasticizantă mai directă (în înțelesul că implică frecvent elemente din sfera concretului) au epitetul, comparația, hiperbola. Altele, ca metafora, simbolul, alegoria, solicită prelucrări și reprezentări mentale mai subtile și mai complexe, având o contribuție mai însemnată în realizarea sensurilor poetice majore. În măsură esențială, limbajul poetic, poezia, literatura fac din metaforă și simbol instrumente privilegiate de constituire a universului artistic, realizând acel transfer de sensuri și semnificații prin care realul

Scanned with OKEN Scanner

"vorbeşte" despre ceva de dincolo de el. Un asemenea transfer se produce atât la nivelul detaliilor, cât şi al ansamblului. Caracterul alegoric şi simbolic al universului unei opere vizează semnificaţia ei ca întreg, ca structură unitară. În acest sens se vorbeşte de operă ca imagine - una care integrează ceea ce ce se obţine prin figurile cu funcţie plasticizantă.

Sorin Alexandrescu observă că analiza şi interpretarea imaginilor impun depăşirea nivelului limbajului ca sumă a elementelor concrete de expresie, necesitând luarea în considerare a procedeelor naraţiunii, a descrierii, a dialogului, a modalităţilor de configurare a personajelor[104]. Prin naraţiune, descriere şi dialog se conturează, fără îndoială, imagini. Dar ele au o amploare mult mai mare decât reprezentările plastice realizate prin figuri sau alte elemente de limbaj identificabile până la nivelul frazei (inclusiv). Naraţiunea, descrierea şi dialogul fac parte din ceea ce *Retorica generală* a grupului de la Liège numeşte "dezvoltare", definită drept "orice secvenţă de propoziţii care are un scop descriptiv, narativ, deductiv etc."[105]. Privită ca întreg, o operă poate fi naraţiune, descriere etc. ori o succesiune de secvenţe narative, descriptive, dialogate; întrepătrunderea lor conferă operei caracter de structură, iar structura asigură coeziunea imaginii de ansamblu realizată în şi prin operă. Mai ales la acest nivel se poate vorbi de caracterul simbolic al imaginii înţeleasă ca macro-imagine. Desigur, caracter simbolic au şi imaginile de detaliu, micro-imaginile, dar el este pus în evidenţă ca atare de context, acesta întregind şi confirmând ceea ce, în faza analizei detaliilor, este doar intuit.

Personajul literar, mai ales cel de prim-plan, complex, este şi el o imagine de tipul dezvoltării. Conturul lui se definitivează pe parcursul întregii opere prin însumarea datelor furnizate de descrierea şi naraţiunea puse pe seama unor emitenţi diverşi, prin dialog, situaţii etc. El este un semn şi o imagine din categoria macro-semnelor şi macro-imaginilor, configurat în contextul macro-semnului şi macro-imaginii care este opera în întregul ei. Interpretarea unor asemenea macro-semne şi macro-imagini este o sinteză a informaţiilor obţinute prin analiză, sinteză în şi prin care dimensiunile simbolice,

Scanned with OKEN Scanner

alegorice se constituie si sunt puse în evidenţa în toată plenitudinea lor. Este evident, de exemplu, că numai prin sinteza nenumăratelor situaţii, chipuri, gesturi şi replici ce concretizează modul de viaţă, nivelul de gândire, labilitatea comportamentului şi atâtea alte trăsături ale ţiganilor - personaj colectiv, tragi-comic al *Ţiganiadei* lui I. Budai-Deleanu - se conturează tabloul alegoric al unei umanităţi primare, mai dens şi mai compact decât alte imagini ale umanului, pentru că autorul valoroasei epopei eroi-comice readuce repede în conglomeratul inform pe oricare reprezentant al "cetei murgii" aspirant la individualizare.

Încercând să concentrăm obiectivele şi operaţiunile pe care le presupun analiza şi interpretarea figurilor şi imaginilor, constatăm că ele se constituie într-un demers de primă însemnătate pentru înţelegerea unei opere, multiplu, complet şi adesea dificil. Dacă identificarea fiecărei figuri şi imagini este o operaţiune relativ simplă - presupunând că există baza teoretică necesară unei asemenea identificări -, lucrurile se complică din momentul în care se purcede la definirea funcţiilor şi efectelor lor. O asemenea operaţiune are de stabilit ponderea specifică a figurilor şi imaginilor în planul expresiei literare ca atare, rolul lor în activizarea sensibilităţii şi gândirii. Pentru că figurile şi imaginile sunt factori determinanţi ai expresivităţii poetice, ele trebuie privite concomitent din perspectiva contribuţiei la realizarea poeticităţii în planul expresiei şi conţinutului, al substanţei şi formei acestora[106]. În general, o figură acţionează deopotrivă, dar şi cu intensităţi diferite, în planul expresiei şi al conţinutului, constituind, poate, concretizarea cea mai frapantă a caracterului de formă-fond al limbajului poetic. Raportarea figurilor la imagini înseamnă punerea în evidenţă a măsurii şi modului în care cele dintâi contribuie la realizarea celorlalte.

Cum am încercat să arătăm, nivelul imaginilor unui text, al unei opere, depăşeşte pe cel al figurilor propriu-zise şi al secvenţelor de limbaj, impunând luarea în considerare a textului (operei) ca întreg. Trecerea de la imaginile de detaliu la întreg ca imagine înseamnă trecerea de la analiză la interpretarea sintetică, integratoare. Practic,

Scanned with OKEN Scanner

aceasta presupune mai întâi luminarea, prin analiză, a detaliilor și apoi, progresiv, integrarea lor în contexte de expresie verbală și semantice din ce în ce mai largi, cu sublinierea permanentă a interdependențelor dintre parte și tot, tot și parte, prin care textul (opera) devine o structură unitară și coerentă.

În sfârșit, nu trebuie uitat că figurile și imaginile sunt, deopotrivă, produse ale imaginației scriitorului, prin ele prinzând contur universul operei, în esență imaginar. Perceperea și mai ales înțelegerea, interpretarea lor solicită imaginația cititorului în general și a comentatorului de literatură în special. Acesta din urmă, păstrând în permanență conștiința că se află în fața unor extrem de pregnante, de edificatoare manifestări ale imaginației artistului, trebuie să aibă el însuși imaginație, capacitatea de înțelegere și reprezentare a structurii și conținutului figurilor și imaginilor, de percepere a efectelor lor. În acest demers analitic și interpretativ îi vin în ajutor înzestrarea nativă, ca și tot ce înseamnă cultură: cea de specialitate și cea generală. Reușita deplină nu poate rezulta decât din colaborarea lor.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, traducere si prefață de Ion Pop, Bucuresti, Editura Univers, 1985, p.41.

2. Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, Gallimard, 1977, p.101 (traducerea noastră).

3. W. Empson, *Sapte feluri de ambiguitate*, București, Editura Univers, 1981, p.372.

4. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Bucuresti, Editura Tineretului, 1968, p.242.

5. W. Empson, *op.cit.*, p.374.

6. A. Marino, *op.cit.*, p.144.

7. *Ibidem*, p.240.

8. Val Panaitescu, *Une démarche possible*, în *L'analyse du poème*, Iași, 1987, p.90.

9. A, Marino, *op.cit.*, p.389.

10. *Ibidem*, p.390.

11. G. Mounin, *apud* Boris Cazacu, în *Modalități de interpretare a textului literar*, București, 1981, p.11.

12. Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p.273. Vezi, aici, și definirea *hermeneuticii*, a raporturilor ei cu interpretarea (exegeza).

13. Adrian Marino, *Introducere în critica literară...*, p.395.

14. *Ibidem*, p.316.

15. Jean Starobinski, *op.cit.*, p.61.

16. Leo Spitzer, *apud Qu' est-ce qu'un texte?*, Paris, 1975, p.68-69 (traducerea noastră).

17. G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol.V, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1936, p.314.

18. N. Manolescu, *Utopia ironică*, în "Cronica", 1987, nr.48, p.10.

19. M. Dufrenne, *Poeticul*, Editura Univers, 1971, p.141.

20. *Ibidem*, p.178.

21. H.F. Plett, *Stiința textului și analiza de text*. Editura Univers, 1983, p.111.

Scanned with OKEN Scanner

„Să ne ferim de a fi prea simplişti în alegerea unei metode pentru studiile noastre literare. Există de toate în literatură şi trebuie să avem de toate în spirit pentru a o cunoaşte cum trebuie."

G. LANSON

ISBN 973-9312-15-2

Scanned with OKEN Scanner